Celor care ne-au ajutat,
celor care ne-au încurajat,
celor care ne-au citit
sau ne vor citi
și tuturor celorlalți,
noi,
membrii redacției

TEATRULazi

le urăm

La mulți ani!

Coperta I: Ilie Gheorghe în Timon din Atena

Coperta II: Regele Lear în interpretarea lui Vladimir Jurăscu

Coperta III: Vizalie Bichir și Georgeta Burduja în „Gândirea" de Leonid Andreev

Coperta IV: Silviu Purcărete

SUMAR

pag

1 Cuvânt înainte

3 Creatori, interpreți români în Europa și... mai departe

20 Blaga Insurgentul

40 Giorgio Strehler

60 Dramaturgie românească Vlad Zografi

69 Spectacole

95 În avanpremieră

101 Teatru de revistă

106 Cartea de teatru

108 In memoriam

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 7-8-9-10/1998
ultima apariție din anul acesta

Board:
Cristina Dumitrescu
Marina Constantinescu
Constantin Paraschivescu
Florica Ichim (redactor șef)
Mircia Dumitrescu (viziune grafică)

Echipa redacțională:
Carmen Stanciu
Oana Borș
Ioana Ichim
Elena Martonos
Octavian Saiu

Revistă editată cu sprijinul Ministerului Culturii
Tipar:
Imprimeria „Coresi"

Creatori, interpreți români în Europa și... mai departe

Foto: Dorian DELUREANU

Creatori, interpreți români în Europa și... mai departe

Silviu PURCĂRETE

„Dom Juan" de Molière văzut de la Paris:

Mathilde La SARDONNIE

Purcărete are o estetică proprie, un univers baroc. O tiflă și un umor de esență *Grand-Guignol.*

Doar femei în maiouri albe, fețe albe ca ale lui Pierrot, vreo zece ființe cu părul lins, strâns sub fileuri albe, aliniate, așezate în fața unui rând de coafeze albe în care se oglindesc manechine albe puse pe rotile. Rând pe rând, fiecare dintre acele ființe pivotează scurt către public aruncându-i o căutătură furișă. Apoi șirul lor dispare în culise, fiecare luându-și cu sine manechinul. Printre siluete, una mai plinuță, bine căptușită ca un *sumo* japonez; îmbrăcată în costum cenușiu brechtian, va deveni Sganarelle : se numește Christine Pignet și prezența ei se impune de la prima apariție. Cât despre cea mai înaltă dintre toate, ea se ivește ieșind dintr-o trapă, învești mântată în straiele aurite-împopoțonate ale seducătorului mitic, cu perucă lungă revărsată pe umeri gen Ludovic al XIV-lea, cu un pseudo-sceptru în mână. Iată prolegomenele spectacolului *Dom Juan* regizat de Silviu Purcărete.

Baroc. Regizorul român (și francofon), care se află de doi ani în fruntea teatrului *de l'Union*, la Limoges, are o estetică proprie, universul lui e baroc. Una peste alta, o tiflă și un umor de esență *Grand-Guignol*. În timpul tiradei de deschidere despre tutun, lăudat de credinciosul și ipocritul valet, toate vor aprinde un trabuc enorm, tip bară de scaun.

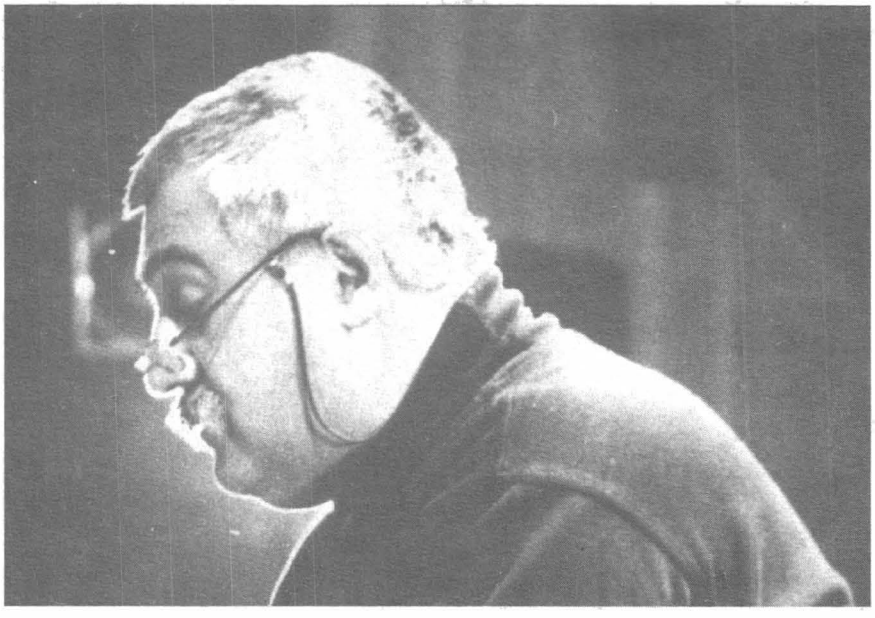
Quid din pariul unui *Dom Juan* jucat de femei ? Chiar înainte ca eroul să ajungă la capătul aventurii sale și să se arate o clipă cu torsul gol, dezvăluindu-și morfologia în fața spectatorilor, aceștia au fost surprinși de vocea hotărât virilă a celei pe care programul o numește Laure-Anne Schuh; căci în viață ea/el se numește Laurent. Totuși silueta și fața ascuțită ale acestui actor i-au permis lui Purcărete să se joace cu ambiguitatea, să flirteze cu ideea de androginitate. Mincinosul patentat este mai mult ca niciodată un afemeiat în această viziune în care fratele Donei Elvira se poartă ca un tânăr bandit din Chicago și în care tatăl, Don Luis, jucat de excelenta Simona Măicănescu, cu capul bandajat și bărbuță ascuțită țâșnește pe neașteptate în scenă, așezat într-un scaun pe rotile, în timp ce la masa banchetului Sganarelle se preface că înghite tone de mâncare dezgustătoare. Același va da iluzia că bea un lichid sanghinolent la piciorul patului de spital unde Dom Juan se ascunde sub cearșaf, cât timp ține tirada medicilor. La sfârșit se va lamenta cu o voce de falset plângându-și simbria pierdută și învârtindu-se în jurul valizei sale în timp ce toți înșelații din piesă vor recupera din trapa infernală scheletul fustangiului trimis să ardă în focul iadului de statuia Comandorului cu înfățișare de Buddha cu thorax alburiu și grăsuț, cu cap de om viu. Toată recuzita aceasta eteroclită lasă totuși loc ici și colo unor scene deo mare puritate precum cea, minunată, a înfruntării dintre Pierrot (Marie-Agnès Brigot) și naiva Charlotte (Emmanuelle Hiron, țărăncuță ideală pe scrînciobul ei uriaș).

Kabuki. Voit sexuată, succesiunea de tablouri construită de Purcărete și de decoratorul său José-Manuel Melo este tulburătoare: cortina cade și se ridică, spații se formează și dispar. Muzica lui Vasile Șirli se adaugă enigmei unui pariu inițial influențat de kabuki, și mereu zădărnicit. Dacă aventura este vizual reușită, scopul ei rămâne flu. Dom Juan odată dispărut, actrițele în straie bărbătești vor arunca costumele lor pe umerii manechinelor de la început. Cercul s-a închis.

Charles Pignel (Sganarelle) și Laure-Anne Schuh (Dom Juan)

...văzut de la București

Octavian SAIU



Spectacolul de teatru are pentru Silviu Purcărete menirea unei explorări a condiției umane: demonstrație riguroasă, expunerea scenică a unei viziuni despre lume. În "Dom Juan", o viziune care, ca și în "Danaidele", se structurează în fundamentala opoziție masculin–feminin. Teatrul devine astfel filosofie, iar textul pretext pentru speculație.

Spectacolul se naște (la propriu) în fața ochilor noștrii. Actorii: femei care-și trădează gestual o lascivitate organică. Însă în Dom Juan, femeia nu este numai actor. Ea este și mașinistul, recuziterul (ea coordonează decorul sonor, mută manechinele și trage cortinele). Ea este regizorul... Femeile pun în scenă o piesă jucată de ele însele tocmai pentru a-și răzbuna condiția, pentru a și-o reabilita prin destinul tragic al unui bărbat pe care îl transformă în martir. De aici rigoarea matematică a demonstrației, răceala expunerii. Dacă în "Danaidele" zeii care se jucau cu destinele oamenilor erau, de fapt, exilații adevărului tragic, rămânând la periferia conflictului, "Dom" Juan este expresia teatrală a vanității feminine pentru care moartea eroului masculin este victoria supremă. O victorie amăgitoare, însă, căci adevăratul regizor dovedește că farsa tragică pusă la cale de cele nouă femei a fost o capcană. Silviu Purcărete pare a pune în lumină în acest spectacol condiția unui întreg sex condamnat la inferioritate. De fapt, este vorba despre conjurația exclusivismului feminist care-și caută țapul ispășitor – condiție încarnată de un Dom Juan efeminat – expresie istorică a călăului-victimă.

Spectacolul pune, ca atâtea altele purtând semnătura acestui regizor, problema relației între prezent și timpul istoric sub forma unui izbitor anacronism de factură estetică al personajelor. Este cheia viziunii regizorale, atrăgând inevitabil atenția asupra superiorității prezentului feminității lucide în raport cu Dom Juan – tradiția masculină obosită. El apare așadar ca un citat viu al istoriei, și de ce nu, al ordinii monarhice, asemănarea cu Ludovic al XIV-lea nefiind întâmplătoare.

Demitificând figura lui Dom Juan, contextualizând-o într-o lume cu totul ostilă, regizorul i-a dat eroului șansa unei salvări dincolo de moarte. El devine o figură tristă a unei puneri în scenă aparținând unor ființe care-și ratează miza propriului scenariu. Și aceasta pentru cei care au înțeles că ele nu sunt decât „victimele" lui Purcărete.

Orestia

– un nou pașaport cultural pentru trupa craioveană

Produs în stagiunea trecută de Teatrul Național din Craiova, Théâtre de l'Union – Centre Dramatique National de Limoges et du Limousin și Offshore International Cultural Projects, în colaborare cu alte prestigioase instituții de peste hotare, spectacolul cu „Orestia" de Eschil, cea mai recentă creație a regizorului Silviu Purcărete în România s-a constituit chiar dinainte de a fi realizat un pașaport cultural pentru trupa craioveană. și asta s-a întâmplat pentru că spectacolele lui Silviu Purcărete au ajuns să fie dorite, cerute, invitate (doar să fie și premiate ar fi ceva mai greu) în toată lumea dinainte chiar de a se naște, numai de la vestea venirii lor pe lume. Cât privește „Orestia" nu știu ce i-au șoptit ursitoarele la leagăn, dar după o premieră cu ghinion la Craiova (Maia Morgenstern, bolnavă, a jucat cu 40° temperatură) și o primire destul de rece din partea criticii române de teatru, spectacolul a fost prezentat în Germania și Marea Britanie.

În luna iunie, „Orestia" s-a jucat în cadrul Ruhrfestspiele într-o hală de fier, și a fost primită de public cu aplauze și aclamații. Presa germană de specialitate a avut comentarii și pro și contra: „românul este înainte de toate un magician al imaginilor. Până în amănunt creează atmosfera prin intermediul luminii și al sunetului, cum aduce tensiunea mereu pe noi culmi – iar asta este demn de văzut și de auzit". (Gunther Henneke – Neue Osnabrucker Zeitung, 6 iunie 1998); "...regizorul cultivă un limbaj imagistic arhaizant, renunțând la modernisme și povestind în partea întâi linear întâmplările. După pauză însă, se confirmă bănuiala că Purcărete s-ar putea lăsa cuprins de furia imaginilor. De acum, montarea de la hala de fier din Marl se îneacă din când în când în propria ei frumusețe". (Rainer Wanzelius, Westfallische Rundshau, 6 iunie 1998); "Sumbră, bizară, mistică: tragedia greacă „Orestia", spectacol prezentat de Ruhrfestspiele la hala minei August Victoria – un succes nebun! Drama petrecută în casa lui Agamemnon, pusă în scenă de regizorul român Silviu Purcărete, care a încântat în 1997 cu „Danaidele", este pur teatru în mișcare!" (Bild NRW, Marl, 8 iunie 1998); "... beția, torentul imaginilor apar înfrânate, asupra multor tablouri planează stigmatul manierismului deja. Iar pozele stilizate din vechea mare operă nu sunt lipsite de un comic nedorit". (Klaus Lamza, Recklinghausen Allegemein, 6 iunie 1998).

Peste numai câteva luni a urmat turneul din Marea Brianie (10-29 octombrie) care a inclus reprezentații la Barbican Center, sediul londonez al celebrei Royal Shakespeare Company, la Birmingham Repertory Theatre și la Edinburgh Festival Theatre acolo unde, în urmă cu șapte ani, în august 1991, spectacolul „Ubu Rex cu scene din Macbeth" obținea "Premiul Criticii pentru cel mai bun spectacol de teatru" și "Premiul Fundației Hamada pentru excelență artistică". În 1998, trupa craioveană și noul spectacol al lui Silviu Purcărete au avut parte de o primire călduroasă și de bune ecouri de presă: "Producția lui Silviu Purcărete cu trilogia antică a lui Eschil este spectaculoasă", cu toate că este scăldată în sânge, există imagini de o frumusețe care taie respirația, combinate cu un umor negru grotesc și descurajant. [..."harul lui Purcărete este în mod clar acela de a pune în lumină prezentul în aceeași măsură în care onorează trecutul" (Time Out, 14-21 octombrie 1998); "Pentru șovinii și xenofobii casnici care credeau în imaginea teatrului britanic ca fiind cel mai bun din lume, uimitoarea versiune a trilogiei eschiliene „Orestia" realizată de Silviu Purcărete cu Teatrul Național Craiova din România, ar trebui să vină ca o lovitură."(Nicolas de Jongh, Evening Standard, 13 octombrie 1998).

Ultimul semn de apreciere a spectacolului craiovean „Orestia" în acest an a fost selecționarea sa pentru Festivalul Național de Teatru ce a avut loc la București în perioada 29 noiembrie – 6 decembrie.

C.M.

Andrei SERBAN

Un "Cymbeline" al lumii, al ierbii si al copacilor...

Se intitulează un reportaj-interviu din "New York Times" legat de premiera textului shakespearean în regia lui Andrei Şerban în Central Park din New York (august curent) în cadrul unui festival dedicat uriaşului dramaturg, festival ajuns la a 43-a ediţie.

Articolul semnat de Andreea Stevens şi-a găsit materia cu câteva nopţi înainte de premieră "când sub o lună aproape rotundă, numeroasa distribuţie a spectacolului sfârşea primul act plimbându-se prin Central Park". "Sau poate parcul a crescut în jurul scenei care este constituită dintr-un mare oval, câţiva copaci şi un râu de-a lungul unei laturi. În centrul scenei se află un cerc alb, acoperit cu nisip, în care are loc cea mai mare parte a acţiunii. "Elaborată imaginea, nu?" ne întreabă reportera. Şi Andrei Şerban îi explică: "Realismul în situaţii ca aceasta ar fi ucigător".

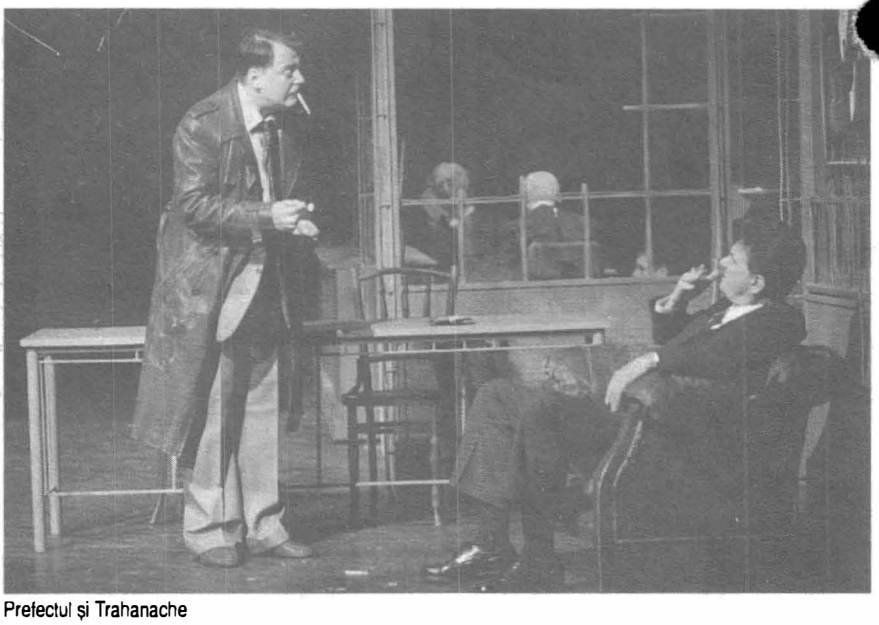
Regizorul pare mulţumit, dar îngrijorat întrucât interpreta principală Stephanie Roth Heberle (Imogen) este însărcinată în luna a 7-a. Atunci de ce a ales-o? "La audiţii, m-a emoţionat cel mai tare. Ea face ca vorbele să fie parte din experienţa ei. Când văd Shakespeare sunt plictisit, de cele mai multe ori, deoarece actorii nu înţeleg ceea ce spun. Eu simt că Imogen este, ca Beatrice a lui Dante, simbolul sufletului." Regizorul a decis ca Liev Schreiber să-l joace pe Iachimo, văzut prea dintotdeauna ca un lago, şi pe Jupiter. El crede că "Jupiter ia o formă umană pentru a-l încerca pe Posthumus, pentru a-i dezvălui propria limitare şi vanitate, astfel încât acesta să sufere şi să se maturizeze". Şi explicaţia lui Andrei Şerban continuă: "Iachimo este un diavol pozitiv, un diavol sfânt" – avem nevoie de acest lucru în viaţă. Sunt convins că nimic din ceea ce se petrece cu noi nu e întâmplător. Totul în viaţă este un test. Suntem continuu testaţi". De cine? întreabă reportera. "Eh, eu cred că de D U M N E Z E U. Sunt un învechit din acest punct de vedere. Nu sunt un postmodernist."

Şi regizorul se mai confesează: "Ce încerc eu să fac în teatru este de a-l schimba continuu. Nu am, asemeni lui Robert Wilson, Richard Foreman sau Peter Sellars, un stil propriu. Încerc să fac un teatru care scapă definiţiilor. Când vin criticii (americani, presupunem *n.n.*) întreabă: «Ce stil este acesta?», dar eu nu am un stil. Şi poate acest lucru creează confuzii în rândul oamenilor". În timp ce publicul se întorcea, după pauză, la locurile sale, regizorul îi urmărea reacţia şi mai târziu spunea: "Sper că publicul va pleca acasă cu o multitudine de impresii asupra vieţii omeneşti". Şi mai departe: "Oamenii adorm uşor la teatru. Scaunele sunt confortabile. E foarte cald. În Central Park suntem în aerul proaspăt, liber. Putem vedea luna. Avem sentimentul că suntem parte a ceva mai mare. Este o şansă să nu adormi".

S-ar părea că Peter Marks, tot de la „New York Times", a profitat de şansă şi a urmărit cu mare atenţie spectacolul pe care l-a descris şi comentat într-o lungă recenzie (în numărul din 17 august), spectacolul cu *Cymbeline* montat de Andrei Şerban, remarcând de la început că se reprezintă prin el "tipurile de conflicte şi comportamente la care se poate relaţiona o familie a anilor '90". Imaginaţia regizorului este caracterizată ca "febrilă", iar spectacolul "proaspăt" şi ca o mănuşă aruncată celor care consideră ecuaţiile shakespeariene ultime drept naive. Regizorul vede personajele angrenate într-o încercare tumultuoasă de a da un sens lumii lor haotice, de a stabili un adevăr esenţial pentru existenţa lor. "Generozitatea spiritului lui Andrei Şerban", spune criticul mai departe, dragostea sa pentru un teatru care promovează contactele şi sentimentele reale se simte permanent în calitatea viguroasă a producţiei [...], care durează ceva mai mult de trei ore, dar îţi pare mult mai scurtă. *Cymbeline*-ul său este credincios lui Shakespeare dar, totodată, fără echivoc, produsul unui regizor matur punând în scenă un scriitor matur într-un cadru ilustrativ. Această viziune este de o tulburătoare fantezie, ca o desprindere din viaţa de zi cu zi, dar totodată şi o oglindă a ei." Criticul descoperă în spectacol o idee de reabilitare, "de înnoire" ce curge prin spectacolul şi "prin seninul râu" al lui Andrei Şerban. Aceasta pentru că regizorul "preia textul piesei în adevărata lui generozitate". "Adept al creării tablourilor teatrale, are o viziune splendidă asupra finalului: toate personajele, aranjate într-un semicerc, îşi aduc omagiul către Jupiter, ca şi cum s-ar afla într-o frescă romană. Este o emoţionantă celebrare a cuprinderii shakespeariene."

Daniel ANGHEL

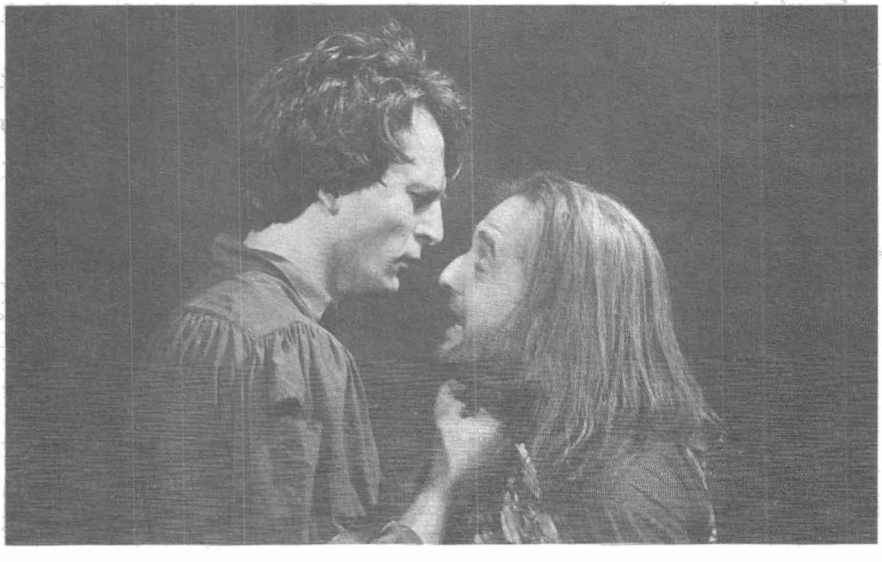
Trei Caragiale la Budapesta



Prefectul şi Trahanache

Leonida

Lache şi Mache



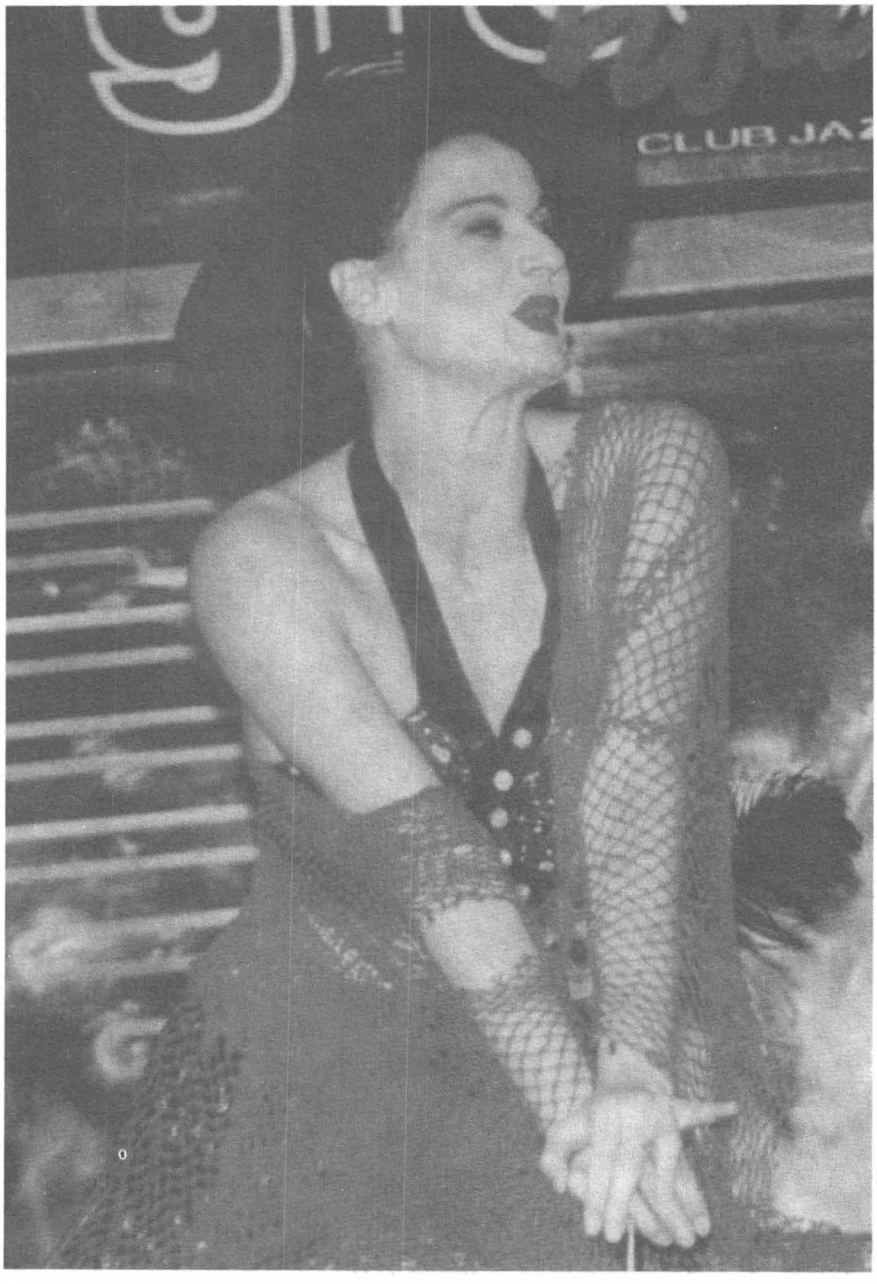
Nu ştim cu ce frecvenţă îşi găsea Caragiale loc pe scenele budapestane, dar în actuala stagiune interesul pentru lumea lui se vădeşte serios. Oare unde şi acolo moravurile seamănă cu ceea ce marele comediograf a adus în textele sale, dovedindu-şi perenitatea şi capacitatea de generalizare. Aşadar, la noi, la Teatrul "Odeon" – *O noapte furtunoasă*, ca şi la "Radnoti Szinház", în traducerea lui Szász Janós şi regia lui JordánTamás.

Sub titlul *Union*, cu trupa Teatrului "Merlin", regizorul Koleszár Bazil Peter a pus în scenă un montaj din texte caragialiene în care apar personajele din *O noapte furtunoasă* şi în amestec cu Efimiţa şi Conu' Leonida tânăr, dar şi cu Lache şi Mache ai "Schiţelor". Faptele au fost împinse şi mai departe, căci din *O scrisoare pierdută* răsare personajul „Zaharia Tipătescu" într-un duo cu Niţă Dandanache.

O scrisoare pierdută în haine la zi a imaginat Zsambéki Gábor pe scena teatrului "Katona Jozef", cu o distribuţie în fruntea căreia se află Máté Gábor. Caietul-program se deschide cu un text de Eugen Ionescu despre factura specială a umorului din textele lui Caragiale. Din păcate, despre montări nu avem decât mărturii-foto.

F.I.

„Steaua dimineții" a apărut două seri la Marsilia



Nici unul dintre noi n-a tradus până acum, precum cronicarul ziarului "La Marseillaise", numele Maiei Morgenstern și totuși "steaua dimineții" înseamnă numele său. Dar Oscar Carchidi a făcut în cronica sa mult mai mult. A exultat, a ovaționat, a admirat, a reproșat (nu Maiei), a prezis, căci spectacolul cu *Coana Chirița*, prezentat pe scena Teatrului Toursky, la invitația directorului Richard Martin, i-a provocat o stare aproape euforică. Citățm spre exemplificare din cronica sa.

După ce explică ce-i cu Alecsandri, cu Flechtenmacher, cu Chirița și drumul său până la Paris, comentează: "Această comedie muzicală-ar putea fi o paradă despre idealul de libertate redus, în imaginația oamenilor vulgari din toate timpurile, la valoarea superficială a lui «fac ce vreau!», «mă duc și vin de unde-mi place». Maia Morgenstern, cu silueta ei de neuitat, a fost acompaniată la pian de Dorina Crișan Rusu, un alt fenomen, care-i dă și replica transformându-se într-o clipită în mii de personaje. Maia cântă și recită în dialect-jargon franco-româno-grec. Dar ce importanță are? Dacă ar fi vorbit în swahili sau coptă, cine n-ar fi înțeles? Gesticulația mimului este acolo pentru a doborî orice barieră de limbă și apoi când ai șansa de a asculta această voce gravă, de piept, venită din inimă și din viscere, de ce să mai recunoști cuvintele? Se spune pe undeva în ce limbă cântau sirenele? Ce contează limba când ajung doar onomatopeele?

Maia Morgenstern are stofă de Diva. În universul comediei muzicale erau Liza Minnelli, Barbra Streisand și Ute Lemper [...]. Să i se dea Maiei mijloace hollywoodiene și s-ar ridica în vârf cu mult mai repede.

Actriță completă, ea a jucat în film în *Stejarul (Balanța)* lui Pintilie, exilat român în timpul lui Ceaușescu. Apoi a turnat în *Călătoria lui Ulisse* de Theo Angelopoulos, recent laureat la Cannes. Puteau ei, acești domni, să-și permită luxul de a se înșela alegând-o?"

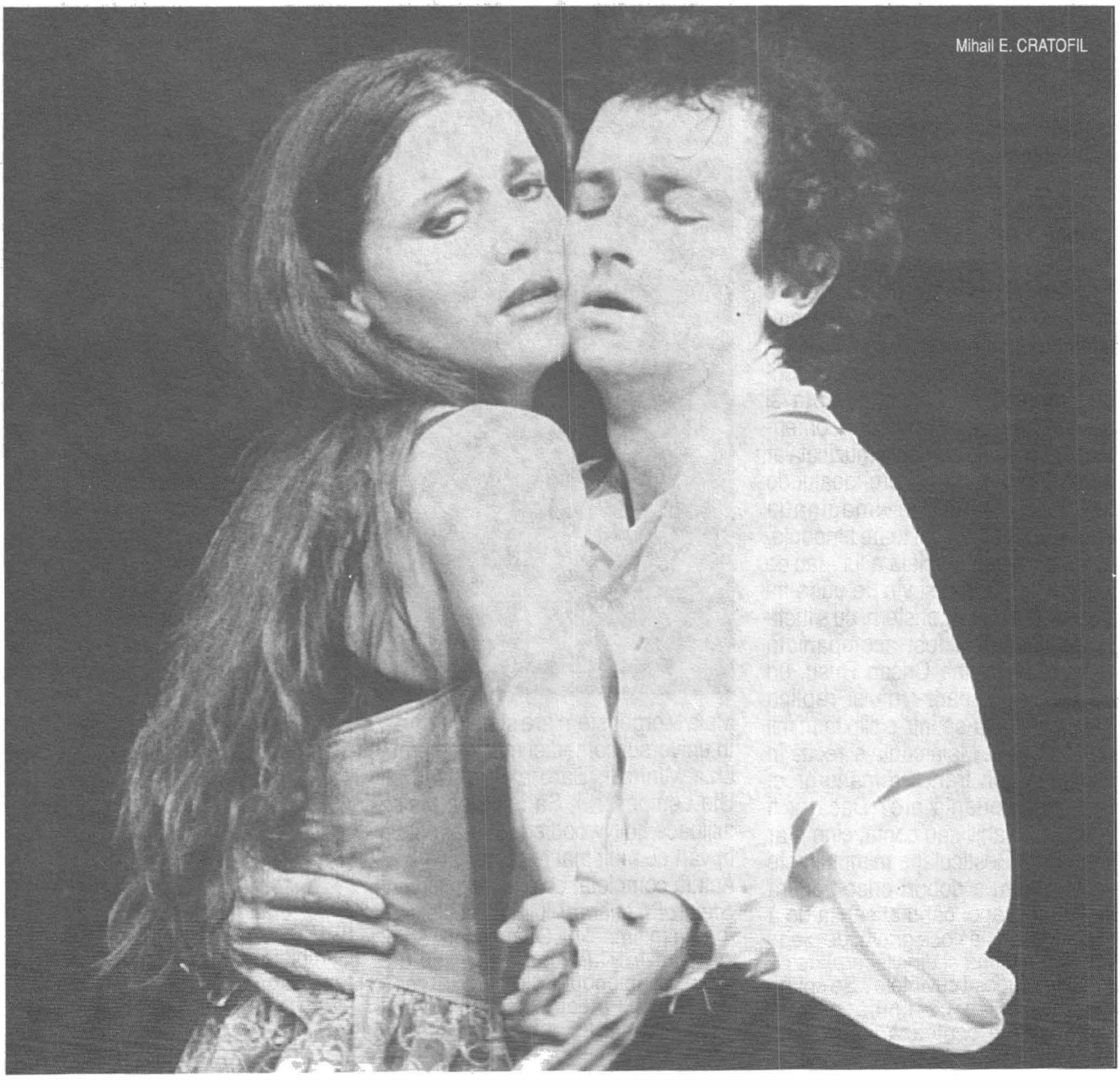
La ieșirea de la spectacol, cronicarul le-a întrebat – "Încotro, acum?" așteptându-se ca acești "viitori monștri sacri", cum pariază el, să răspundă banal: "În Statele Unite". Spre surprinderea sa, răspunsul Maiei a fost: "În Groenlanda". Întrebarea retorică a lui Oscar Carchidi a sunat: "Va face ea să se topească, într-o zi, calota polară? Sunt sigur" și-a răspuns și a semnat.

F.I.

Totdeauna talentul, totdeauna iubirea sau "Toujours, l'amour"

Se spune despre ei că au "evoluții impresionante", că spectacolul lor "construiește poduri", că ei "își poartă spectatorii prin toată lumea", că "amestecul de umor, erotism și naturalețe, ca și „enorma putere de iradiere" fascinează publicul. Cei doi, adică Dan Puric și Carmen Ungureanu, și-au purtat anul acesta, din nou, talentul în diverse colțuri ale țării și ale lumii. Au fost numiți "artiști ai mișcării", s-a scris despre "plasa de tensiuni" în care prind publicul, în ziare din Germania, Ungaria, Canada, Italia, Statele Unite, Portugalia și se va mai scrie pentru că toți cei care văd spectacolul duc vestea despre el și noi drumuri se deschide pentru purtătorii de grație ai iubirii.

F.I.



Cătălina BUZOIANU

„Sacrificiul reprezintă pentru mine sursa teatrului"

Reporter: A fost un an bogat pentru dumneavoastră. Aţi fost cinci luni plecată din ţară. Ce ne puteţi spune despre momentul Barcelona, despre lucrul la Institutul de Teatru de acolo – cu care colaboraţi pentru a treia oară?

Cătălina Buzoianu: Anii trecuţi am susţinut la Barcelona două stagii – unul pentru studenţii de la regie cu "Pescăruşul" de Cehov şi unul pentru studenţii - actori, cu "Visul" lui Strindberg. Anul acesta Institutul m-a invitat să ţin un stagiu de trei luni, un curs de semiotică şi antropologie teatrală. Am ales ca texte "Orestia", "Hamlet", "Pescăruşul" şi "Pelicanul" şi am conceput un scenariu – construit pe salt în timp, de la replica dintr-un text la replica identică din celălalt, pe care l-am numit "Orestiamania".

E un proiect mai vechi al meu, pe care de multe ori îl dau ca temă studenţilor mei în anul al III-lea la semestrul de Antropologie teatrală. Am avut, de altfel, o comunicare cu acest titlu "Orestiamania", acum câţiva ani, la Atena, pornind de la spectacolul meu cu "Pescăruşul". O altă comunicare cu "Strindberg şi psihanaliza focului" ţinută acum un an la Teatrul Odeon din Paris, într-un context extrem de prestigios, a stat la baza spectacolului după "Visul" lui Strindberg realizat la Barcelona anul acesta.

În spectacolul "Orestiamania" de la Barcelona am integrat toate cele patru nivelurile de timp şi de spaţiu. Aceiaşi actori (şase fete şi un băiat) treceau de la un personaj la celălalt – totul era de fapt ca un salt de la basculă, erau ca saltimbancii unui circ. Dintr-o epocă se plonja în altă epocă prin acest salt care era cuvântul, replica, reperul din cealaltă piesă.

Rep. În jurul cărei idei?

C.B.: Familia, crima, vina tragică. Deriziunea tragicului, tragicomedia, întoarcerea la un alt tip de tragic, în "Pescăruşul" şi "Pelicanul". Era o glisare în sarcasm, în atrocele grotesc, pentru a ajunge la purificare prin tragedie, prin finalul de la "Pescăruşul" şi "Pelicanul".

Rep.: Cum aţi lucrat cu ei?

C.B.: Foarte bine. A fost o mare bucurie – şi pentru mine, şi pentru ei.

Rep.: Comparativ cu studenţii dumneavoastră de aici?

C.B.: La fel. Sunt la fel de interesaţi, de pasionaţi, de deschişi. Am avut şi o foarte bună colaborare cu studenţii mei din anii precedenţi, care au venit şi m-au ajutat, au făcut asistenţă, au lucrat textul – pentru că eu nu stăpâneam limba catalană.

Rep.: Dar "Visul"?

C.B.: Am lucrat "Visul" lui Strindberg cu unii dintre ei pentru Festivalul SITGES. Ideea de a realiza acest spectacol a pornit de la workshop-ul de anul trecut. Am avut şansa de a-mi alege interpreţii din 150 de actori – printre care şi cei care lucraseră cu mine în cadrul stagiului, şi pe care, bineînţeles, i-am cooptat imediat. Dar am avut şi şansa colaborării cu doi muzicieni indieni extraordinari, specialişti în katha bali, iar pentru muzica contemporană cu domnul Xavier Alberti, directorul Festivalului

de Teatru de la Barcelona. Coregrafia a fost realizată de o fostă studentă, colaborasem la workshop-ul cu "Pescărușul", iar scenografia – ca și la "Orestiamania" – a fost semnată de Velica Panduru. Spectacolul s-a jucat apoi la Teatrul Lljure din Barcelona.

Rep.: Dar zona aceasta, unde tu lucrezi de multă vreme?

C.B.: Pentru mine a fost, iarăși o experiență de cunoaștere – după cea din centrul Spaniei, provincia Castilia – La Maneba, unde am lucrat "Don Quijote" și unde este cu totul o altă lume. Dar Barcelona îmi este, într-un fel, familiară. Am cunoscut mulți oameni, actori din diferite generații; am avut bucuria de a lucra cu ei, ajungând să-i iubesc la fel de mult ca pe actorii români.

Am avut probleme mari cu producția spectacolului – a trebuit chiar să finanțez o parte din el, dar nu-mi pare rău. Am legat acolo prietenii pentru o viață.

Rep.: Ce a urmat după Spania?

C.B.: M-am întors în țară pentru a pleca cu "Petru" la Bonn, dar apoi am revenit în Spania, la Madrid, unde am condus un alt workshop.

De data aceasta am propus trei teme, trei exerciții-spectacole, pornind de la opera lui Pirandello: "Autorul în căutarea personajului" – "Să-i îmbrăcăm pe cei goi", "Personajele în căutarea autorului" – "Șase personaje în căutarea unui autor" și "Teatrul în căutarea sensului pierdut" (sacrificiul ca sursă a teatrului) – tema din "Uriașii munților".

Workshop-ul de la Madrid a fost organizat de Centrul Spaniol al Institutului Mediteranean de Teatru, iar participanții au fost atât studenți cât și actori, veniți din întreaga țară. Am avut chiar un actor englez, senzațional, precum și un dramaturg cunoscut.

Rep.: Erau niște scenarii pornind de la aceste texte sau chiar piesele integrale?

C.B.: Am luat fragmente mari din piesele lui Pirandello. Toată lumea a trecut prin mai multe distribuții și am lucrat atât scene de grup cât și scene individuale – monoloage sau dialoguri.

Rep.: Dar pentru tine, care ești o autoritate în materie de Pirandello, ce a însemnat această întâlnire?

C.B.: Am învățat foarte mult de la ei. Pentru "Să-i îmbrăcăm pe cei goi" a venit o fată, o studentă din Majorca – care, atunci când i-am dat tema, cele trei imagini, a făcut un exercițiu sintetic de o asemenea forță și actualitate încât pur și simplu m-a uluit.

Unii erau actori cu multă experiență, lucraseră cu mari regizori – urmaseră stagii cu Peter Brook și Arianne Mnoushkine, cu regizori importanți din Spania.

Personalitatea fiecărui actor deschidea alte și alte perspective. Personajele se multiplicau în imagini imprevizibile, parcă infinite.

Rep.: Cum au fost cele trei confruntări internaționale ale spectacolului "Petru" pe care l-ai realizat la Teatrul Bulandra – Budapesta, Bonn și Stockholm?

C.B.: Au fost trei participări internaționale – prima la Budapesta, unde spectacolul s-a bucurat de un mare succes (o jumătate de oră de aplauze!).

La Bonn – unde am jucat într-un fel de hală – reacția a fost puțin mai rece decât la București sau la Budapesta. Critica germană a scris despre spectacol – destul de bine! Remarcabile au fost și comentariile la conferința de presă.

Un foarte mare succes a fost însă la Stockholm, unde am jucat două spectacole. S-a râs, s-a aplaudat mai mult chiar decât la București. Critica a considerat, drept cele mai bune spectacole ale Festivalului, "Arlechino" de la Piccolo Teatro și "Petru" de la Bulandra. Acolo am ajuns la unul dintre sanctuarele religiei mele teatrale. Am vizitat casa lui Strindberg.

Rep.: Să mergem mai departe, la ultima dumneavoastră premieră. De unde această atracție pentru zona levantină?

C.B.: După "Chira Chiralina" am investigat mai departe zona în ideea unui triptic levantino-mediteranean. "Levantul" este cel de-al doilea spectacol și va fi urmat de "Mediterana", spectacol inspirat de romanul cu același titlu al lui Panait Istrati și realizat pentru Institutul Internațional de Teatru Mediteranean, coproducție a teatrului Tourky din Marsilia cu Teatrul "Maria Filotti" din Brăila și cu Theatrum Mundi.

"Mediterana" va avea premiera la Marsilia la 28 mai 1999, în cadrul celei de-a noua ediții a Întâlnirilor I.I.T.M. care îl va omagia pe Panait Istrati. Proiectul a fost definitivat în această toamnă, cu prilejul turneului la Marsilia a spectacolului "Teatru descompus" după Matei Vișniec, despre care, în urma unui succes incredibil, s-a consemnat: "O bucată de bravură, scrisă, pusă în scenă și jucată de monștri sacri români". În toamna viitoare Teatrul Toursky din Marsilia va deschide stagiunea cu "Mediterana" și "Kyra Kyralina". În spectacolul cu "Mediterana" joacă și Richard Martin, directorul Teatrului Toursky.

Matei VIŞNIEC

Textul lui Vişniec având ca titlu "Femeia ca un câmp de luptă" a avut, în 17 noiembrie, premiera şi la "Théâtre de la Veillée" din Montréal, în montarea lui Claude Lemieux, care colaborează cu trupa respectivă din 1980. Regizor şi actor de teatru şi film canadian, Lemieux şi-a asociat ca scenograf şi light designer pe Claude Goyette, utilizând ca muzică extrase din "revolutionary songs" de Tim Brady. Interprete: Tania Kontoyanni şi Cary Lawrence.

De la premiera sa din toamna lui 1997, piesa lui Vişniec "Sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia", scrisă iniţial în limba franceză, în 1996, în cadrul unei burse-rezidenţă la Centrul Naţional pentru Dramaturgi de la Villeneuve-lez-Avignon (La Chartreuse), a cunoscut o adevărată carieră europeană pe care o rezumăm în nota de mai jos.

Montări:

Franţa – premiera absolută: "Studio des Champs Elysées", Paris, regia Michel Fagadau, 1997; spectacol prezentat la Festivalul de Teatru de la Avignon (off), la "Théâtre des Roues", 1997; Compania Capharnaüm, Belfort, regia Alexandre Tournier, 1998; Radio France Culture, creaţie radiofonică, 1998.

Germania – "Hans Otto Theatre", Potsdam, regia: Dominik van Gunten, data premierei: 3 octombrie 1998.

Turcia – opţiune: "Tiyatro Tani", Istanbul, regia: Ayse Baskut Garcin şi Ozkan Schulze, 1998/1999.

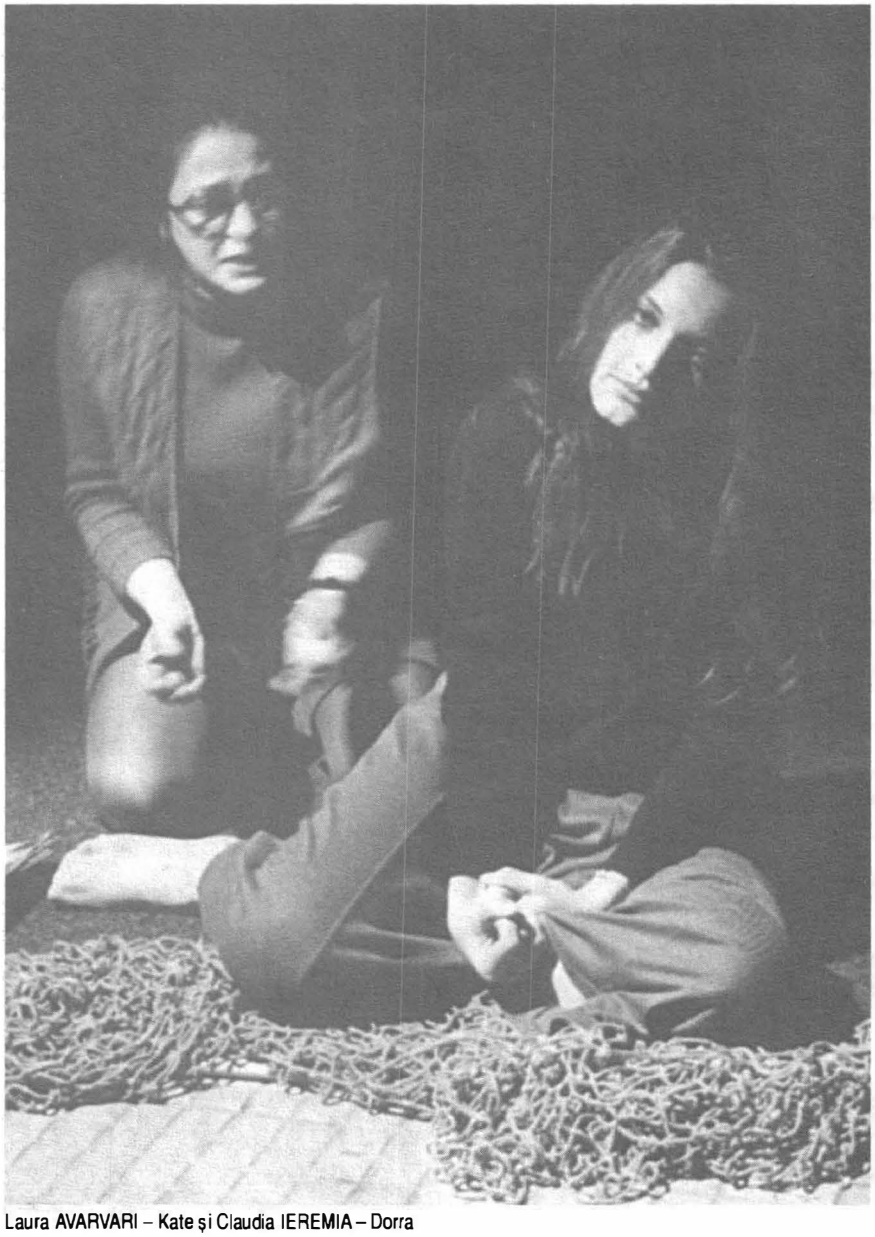
România – Teatrul Naţional din Timişoara, regia: Ioan Ardeal Ieremia, 1998; Teatrul Mic, Bucureşti, regia: Răzvan Ionescu, data premierei: 23 octombrie 1998.

Moldova – Teatrul "Eugen Ionescu", Chişinău, regia: Petru Vutcărău, 1998.

Bulgaria – Teatrul "Contrapunct" şi Teatrul "Al. Karamitev", Dimitrovgrad, regia: Vladimir Petkov, 1998, data premierei: 15 iunie 1998.

Canada – "Théâtre de la Veillée", Montréal, regia: Claude Lemieux, 1998/1999, data premierei: 17 noiembrie 1998.

Marea Britanie – lecturi-spectacol, "The Almeida Theatre" şi "The National Royal Theatre", Londra, 1998.



Laura AVARVARI – Kate şi Claudia IEREMIA – Dorra

Traduceri:
în germană: Sybille Neuhaus, 1997
în engleza britanică: Allison Sinclair şi Joyce Nettles, 1998
în engleza americană: Burke Walker, 1998
în turcă: Ayse Baskut Garcin, 1998
în greacă: Petros Minopetros, 1998
română: Răzvan Ionescu şi autorul, 1997
în bulgară: Svetlana Pantcheva, 1998
în spaniolă: Marta Brunés Bosch, 1998
în italiană: Ivano Bruno, 1938

Editări:
Franţa: Editura "Actes Sud Papiers", Paris, 1997
România: Editura "Cartea Românească", Bucureşti, opţiune 1998

Teatrul Creangă

Trupa Teatrului „Ion Creangă" a fost aplaudată, anul acesta , în Belgia, la Festivalul „ARTSCENE" (Bruxelles) şi în Franţa, la Festivalul „Printemps Théâtral, " (Roche-sur-Yon) cu spectacolul „L'Impromptu" de Eugène Ionesco. În colaborare cu fundaţia franceză S.E.A.R.A., teatrul a prezentat la Antibes „Albă-ca-zăpada" după fraţii Grimm. Ambele montări aparţin lui Cornel Todea.

D.V.

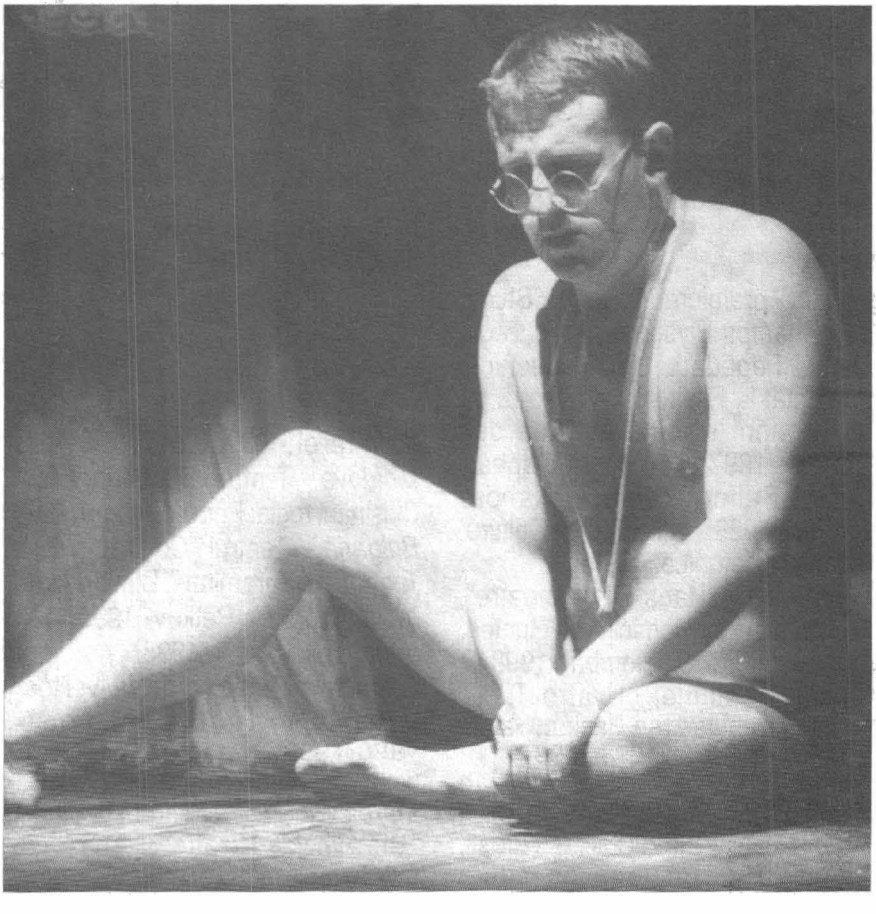
Albă ca Zăpada după Fraţii Grimm

Adrian Titieni – *Cazul Gavrilescu* Foto Cristian Anton

Teatrul Nottara

Realizat de Teatrul „Nottara" în colaborare cu ARCUB, „Cazul Gavrilescu" a fost apreciat atât în ţară (este laureat al Premiului Special al Criticii), cât şi peste hotare. Dovadă sunt numeroasele întâlniri internaţionale printre care, anul acesta, la Festivalul de Teatru de la Zsámbék din Ungaria. De asemenea, spectacolul lui Gelu Colceag a fost prezent şi în Germania, la München, Köln şi Würsburg.

O.S.



PREMIU

Szentgyörgyi ISTVÁN

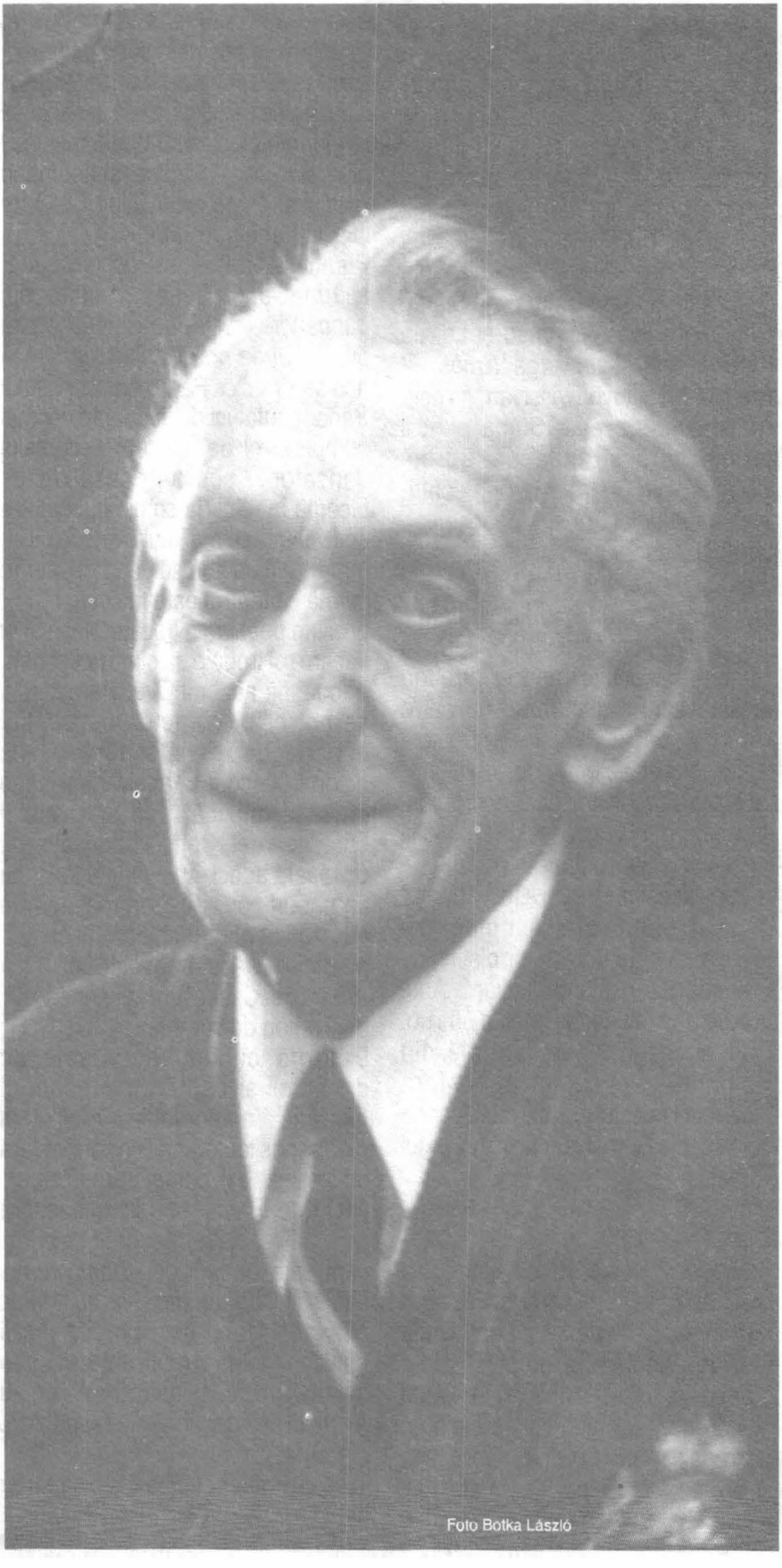


Foto Botka László

De cinci ani încoace, la sfârşitul lui noiembrie, sunt invitaţi în Ungaria trei actori maghiari din România pentru a li se înmâna Premiul "Szentgyörgyi István" care le califică întreaga activitate artistică. Szentgyörgyi István a fost actorul cel mai de seamă al teatrului maghiar din România; a jucat pe scena Teatrului Maghiar din Cluj în prima jumătate a secolului nostru. Până la începutul anilor '90 i-a purtat numele Institutul de Teatru din Târgu Mureş – până când nişte politicieni căpoşi l-au transformat într-o Universitate de Teatru anonimă. Bustul lui Szentgyörgyi István se află şi acum la intrarea Sălii Studio a Institutului şi sperăm că va rămâne tot acolo.

Până acum premiul a fost decernat pentru 15 actori maghiari din România. În 1994 au primit acest premiu: Ferenczy István din Tg. Mureş, László Gerö din Cluj şi Péterffy Lajos din Oradea; în 1995, Török István din Satu Mare, Tarr Laszló din Tg. Mureş şi Vitályos Ildikó din Cluj; în 1996, Bányai Irén din Oradea, Makra Lajos din Timişoara şi Márton János din Cluj; în 1997, Csiky András din Cluj, Molnár Gizella din Sfântu Gheorghe şi Tóth Tamás din Tg. Mureş; în 1998 Botka László din Sfântu Gheorghe, Csiky Ibolya din Oradea şi Szabó Duci din Tg. Mureş. Premiile oglindesc raportul de forţe în teatrele maghiare din România. Cele mai multe premii

"Szentgyörgyi István" s-au atribuit actorilor din Cluj şi Tg. Mureş. De pe această listă lipsesc nume importante: Ács Alajos, Lohinszky Lorand şi Senkalszky Endre. Ultimii doi au fost distinşi în regimul trecut cu titlul de artist emerit, iar Ács Alajos a primit distincţii de stat. Mai lipsesc şi alţi actori de seamă: din Cluj, Orosz Lujza; din Satu Mare, Elekes Emma; din Sfântu Gheorghe, Zsoldos Árpád şi László Károly; din Oradea, Varga Vilmos.

Premiul "Szentgyörgyi István" nu este o distincţie de stat. Suma pentru premii este strânsă de Cercul Secuiesc din Budapesta prin contribuţia membrilor săi şi a sponsorilor, fără nici un forint din partea statului. Gestul lor compensează lipsa de atenţie şi de apreciere din România. După evenimentele din 1989, în România premiile pentru întreaga activitate sunt decernate de către UNITER, dar cu acestea nu a fost distins nici un actor maghiar din ţară, cu toate că şi ei sunt cetăţeni români şi slujesc publicul în aceleaşi condiţii ca şi colegii lor români.

Autorul acestor rânduri a fost solicitat de mai multe ori să omagieze activitatea câte unui actor distins cu Premiul "Szentgyörgyi István". Anul acesta a vorbit despre Botka László. Pentru ca şi lumea teatrală din România să simtă atmosfera decernării acestui premiu din Ungaria actorilor din România, publicăm textul laudaţiei.

Litanie teatrală

Botka László este actor de la vârsta de 19 ani. Are 71 de ani şi joacă teatru fără întrerupere de 52 de ani. După anii de ucenicie şi două stagiuni orădene, s-a stabilit definitiv la Sfântu Gheorghe. De 47 de ani este alături de trupa din Sfântu Gheorghe la bine şi la rău, şi în succese şi în stagiuni mai grele, precum şi în schimbările de epocă, de stil şi de generaţii. El este constanta, iar schimbările, înnoirile curg ca apa, când picurând, când revărsându-se...

Cum poate fi Botka László în decursul unei jumătăţi de veac punctul stabil al unei trupe – cel care îşi asumă în mod egal toate greutăţile? Cel care şi azi atrage publicul?

Primul său rol a fost Bóni din *Silvia*, a urmat apoi Regele francez din *János Viteazul* şi după aceea Alioşa din *Azilul de noapte*. Deci urmează acelaşi drum ca Páger Antal şi Cseke Sándor. Întâi îşi dă licenţa în cel mai complex rol de operetă – comicul dansator – apoi urmează restul. Licenţa în rolul de comic dansator e echivalentă cu mai multe academii de teatru... Te învaţă să construieşti. Te învaţă că teatrul este muzică, ritm... precum poezia. În fiecare piesă şi în fiecare rol trebuie să simţi acest ritm, trebuie să auzi muzica. Pe aceasta se pot clădi caracter, concepţie, experienţă de viaţă, totul. Dacă actorul descoperă acest ritm, aude această muzică, poţi să pretinzi orice de la el. Comicul dansator de odinioară aduce cu uşurinţă tot ceea ce uneori constituie o problemă de nerezolvat pentru colegii săi cu altă pregătire... Aşa a devenit Botka, ca şi Pager şi Cseke, unul dintre cei mai buni actori de caracter.

Datorită cunoştinţelor sale de dansator şi cântăreţ, precum şi faptului că a abordat şi a realizat în mod serios toate situaţiile comice, era de nelipsit din comedii, musicaluri, cabarete. Precum şi din rolurile fără repere fixe, maleabile, greu de prins, cum este Dofinul din *Sfânta Ioana* sau rolul titular din *Sfântu Mitică Blajinul*. Dar l-au abordat marii novatori şi pentru roluri groteşti, greu de realizat, cum este de exemplu Agamiţă Dandanache din *O scrisoare pierdută*.

Trebuie amintit că Botka s-a luptat cu acest rol – cu acest arhetip est-european al hienei politice ramolite – şi l-a realizat, cam în acelaşi timp cu două personalităţi de valoare excepţională ale teatrului românesc: Radu Beligan şi Fory Etterle. Şi interpretarea lui Botka poate fi amintită alături de cea a lor – ba chiar ar fi putut să joace cu uşurinţă în spectacolul lui Ciulei de la Bulandra, chiar şi atunci, când Teatrul Bulandra era cea mai bună trupă a României. Botka László a jucat rolul titular în primul spectacol cu o piesă absurdă la Teatrul din Sfântu Gheorghe: în *Bunicul vrea să vă vadă* de Csiki László; şi acestui spectacol i s-a decernat premiul cel mare la al II-lea Colocviu al Teatrelor Minorităţilor Naţionale. Şi asta s-a întâmplat acum douăzeci de ani... Unul dintre celelalte două personaje principale ale acestui spectacol, Molnár Gizella, este şi astăzi pe scenă, ca şi Botka. Al treilea şi cel mai tânăr dintre ei, Visky Árpád, ar fi şi el pe acolo, dacă ar trăi... Dumnezeu să-l ierte!

Şi Botka nu poate fi scos de pe scenă. Era un experiment interesant, când a fost invitat la Satu-Mare ca, alături de Ács Alajos să joace celălalt rol principal din *Băieţii de aur*. Astfel s-a născut unul din spectacolele cele mai îndrăgite şi longevive ale teatrului din Satu-Mare. Cei doi băieţi de aur bătrâni ne-au arătat personalitatea lor artistică în toată bogăţia ei; s-au stimulat reciproc cu adevărat... După acest spectacol pe care l-am văzut de mai multe ori, şi pe care l-aş mai vedea din nou cu plăcere, aş putea ţine o litanie întreagă despre Botka. Aş putea spune ca preotul, cuvintele care sunt cele mai frumoase laude pentru artiştii din teatru:

actor care distrează; actor înţelept; actor puritan; actor de o sensibilitate rară; actor darnic; actor lipsit de rutină; actor nemuritor...

De ce nu răspundeţi? De ce nu spuneţi:

– Joacă pentru noi!

Teatrul Odeon

Teatrul Odeon a susținut, între 9 și 23 septembrie, un turneu în Statele Unite și Canada, cu spectacolele „Cumetrele" de Michel Tremblay, în regia lui Peter Bokor, și „Pasărea măiastră – Maria Tănase" de George Sbârcea, regizat de George Bănică. Întâlnirea i-a emoționat atât pe spectatori, cât și pe artiștii teatrului, invitați să revină. Spectacolul „Pasărea măiastră Maria Tănase" (cu Adriana Trandafir) a fost prezentat și la Centrul Cultural Român din Budapesta, la sfârșitul lunii noiembrie.

Sponsorii turneului în Statele Unite și Canda au fost: Banca Comercială Română, Tarom, Banc Post și Societatea de Investiții Financiare Muntenia.

D.V.

Foto Cristina Brătescu

Cumetrele în regia lui Petre Bokor

„Tândărică"

Prezența creatorilor români peste graniță, fie ca trupe invitate la festivaluri ori ca artiști (stabiliți sau nu în țară) implicați în diferite proiecte, demonstrează (a câta oară, oare) că arta românească în general, și teatrul în special, este într-adevăr de valoare și de aceea un "port-drapel" al României în lume. Nu suntem doar un popor de fotbaliști și gimnaste, ori de copii orfani, ci și unul de creatori autentici sau de informaticieni valoroși.

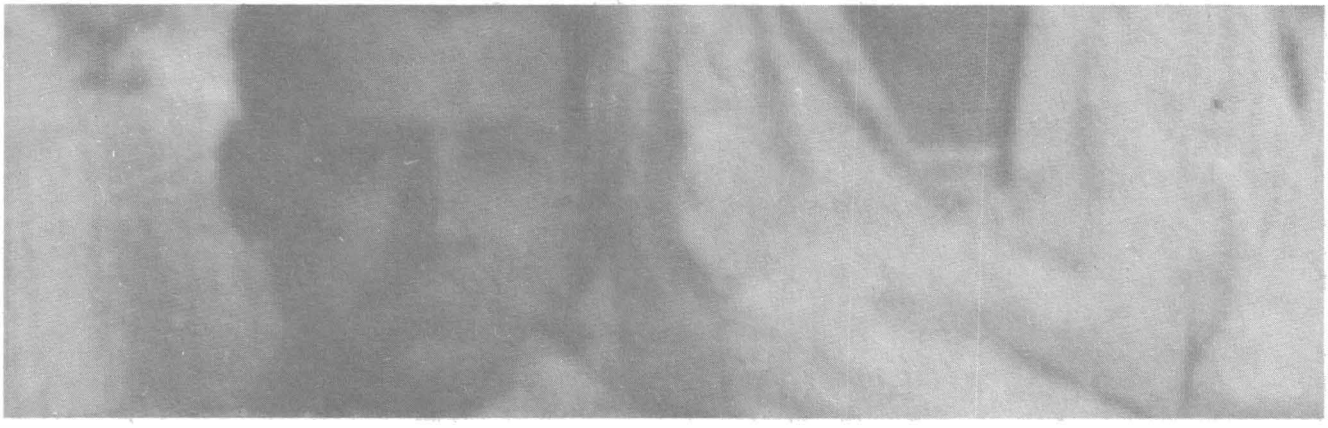
Teatrul "Țăndărică" este, alături de Naționalul craiovean, cel mai des prezent în festivalurile din străinătate. După ce anul trecut a fost invitat în

ȚĂNDĂRICĂ

mereu pe drumuri

Japonia, Franța și Cehia, anul acesta au întruchipat minunata lume a Cenușăresei (imaginată în urmă cu șapte ani de Silviu Purcărete) pe scena Festivalului Internațional de Teatru pentru Copii de la Porto Sant'Elpidio – Italia (16-26 iulie 1998), prezentând tot aici și spectacolul "Vântură–lume", realizat și interpretat de Elena și Ștefan Săndulescu. "Plăcut și amuzant atât pentru copii cât și pentru adulți", "Vântură-lume" este un omagiu adus păpușarilor ambulanți de pe vremuri și, în plus, tuturor actorilor din zilele noastre.

I.I.



Doina MODOLA

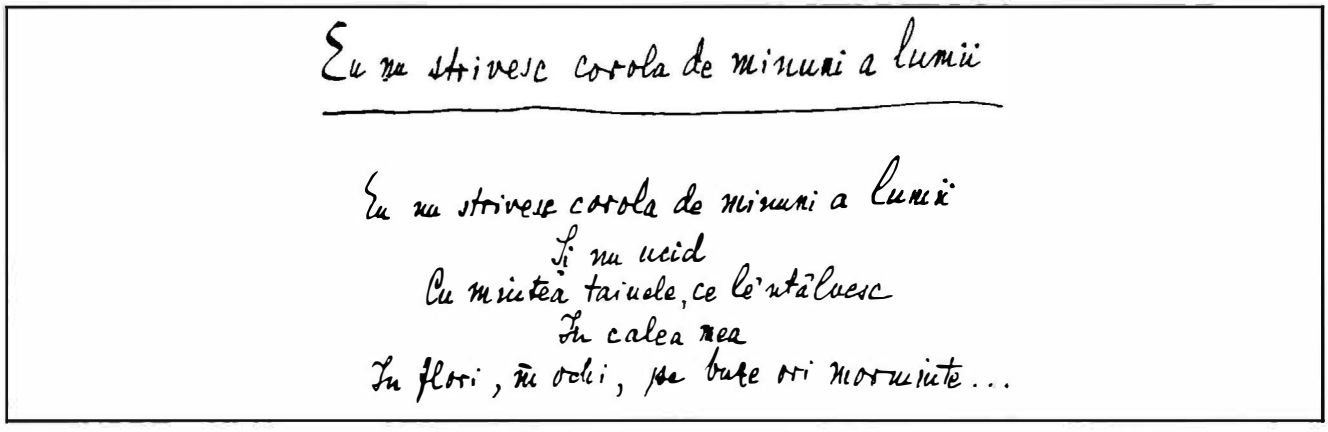
BLAGA INSURGENTUL

Citind astăzi piesa de debut a lui Lucian Blaga, misterul păgân *Zamolxe* (1921), surprinde modernitatea tipului de teatralitate sintetică şi ceremonială configurat în text. Acest scenariu, decretat din ce în ce mai tenace, la vremea apariţiei lui şi neîncetat după aceea, drept liric, nedramatic, neteatral, este conceput în maniera cea mai profund teatrală şi vizuală, pe care, peste mai bine de un deceniu, o va teoretiza Antonin Artaud, în *Teatrul şi dublul său*. În cuvinte puţine, în imagini răscolitoare, pline de cruzime, redescoperind gesturile fundamentale, ritualice, orgiastice, *Zamolxe* prefigurează întemeierea sacră a unei civilizaţii, anticipând prin viziunea teatrală epopeic întemeietoare şi sacrificială, celebrul model artaudian, Cucerirea Mexicului.

Placă turnantă a unei geneze, temei al unei existenţe istorice, etnice, metafizice, *Zamolxe* îndeplineşte astfel, cu intuiţie genială, exigenţele majore ale teatrului, formulate ultimativ de Artaud, ireductibil vrăjmaş al verbiajului scenic european şi al problematizărilor psihologice sterile: discursul concentrat, simbolic, revelator, arhetipal, transcendent, ducând spusul până la limita din care numai înscenarea, lansarea în spaţiu poate să-i degajeze şi să-i continue tensiunea inexprimabilă, eliberându-i ritmul energic interior. Aceeaşi viziune antropologică domină concepţia celor doi creatori şi vine din teatrul pur, care proiectează violent, în alteritate, răscoala străfundurilor fiinţei. Concepţia teatrală e aceeaşi, chiar dacă la Blaga ea se manifestă în termenii cuvântului scris şi în contextul unei vaste creaţii filosofice şi literare neîntrerupte şi de nedezmînţit echilibru, iar la Artaud doar fulgurat, într-o existenţă de histrion genial, erou torturat al propriei nimicitoare drame.

Pentru amândoi, cuvintele cheie sunt misterul, metafizicul, cosmicul, şi ele structurează o lume ce tinde spre ilimitat, "dezmărginit", transcendental. La fiecare dintre ei, simbolicul, polisemia, polifonia sunt aspiraţiile fundamentale ale discursului teatral. Chiar dacă la Artaud categoriile sunt configurate prin limbajul gesturilor, în act scenic, iar la Blaga prin sistemul gesturilor verbalizate în scris şi al conceptelor evanescente, ce-şi caută expresia şi îşi găsesc manifestarea în inefabilul îmbinărilor de cuvinte, vibrând aburos, imponderabil, deasupra, dedesubtul, în jurul lor. În această tensiune dintre rostit (configurat gestual) şi nefăptuit (nerostit, reprimat ca mişcare) există o infinitate de virtualităţi spre care au tins amândoi, acel inexprimabil magic care împinge mai departe limitele artei teatrale şi care trebuie recuperat, înfăptuit, actualizat în spectacolul scenic.

Condus de intuiţia sigură care l-a inspirat să recunoască factura profund originală a poeziei blagiene încă de pe când *Poemele luminii* erau în manuscris, Sextil Puşcariu, marele lingvist care a vegheat destinul literar al lui Blaga, a fost şi în cazul dramaturgiei sale cel dintâi (dar, din păcate, singurul!) care a remarcat teatralitatea novatoare a "misterului păgân" *Zamolxe*. L-a creditat încă înainte de


Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
Și nu ucid
Cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc
În calea mea
În flori, în ochi, pe buze ori morminte...

a fi scris, când, în vara lui 1920, Blaga i-a expus pe larg proiectul piesei sale: "Cred că Blaga are materie să scoată întâiul nostru poem dramatic filosofic din acest obiect", nota Pușcariu în *Memoriile* sale la 4 iulie 1920.

Peste un an, când Blaga i-a citit în întregime *Zamolxe*, Pușcariu era încântat de realizarea "misterului păgân", remarcând "figurile-idei ale acestui panteist plin de admirație pentru tot ce e frumos în lume" și uluit "cât de stăpân e Blaga pe limba românească, pe care o mlădiază după gândurile cele mai subtile, fără a avea nevoie, "nici de vorbe nouă, nici de neologisme" (*Memorii*, p.533). Nu va ezita să-l recomande spre premiere imediat după editare, subliniind în referatul său teatralitatea evidentă a acestei piese:

"Dacă poetul va găsi un director de scenă de mare talent – afirma Sextil Pușcariu în raportul de premiere a piesei, la 3 ianuarie 1922 (reprodus în *Cugetul românesc*, nr.2, martie 1922) – care să dispună de toate mijloacele unei montări moderne, poemul lui poate fi și reprezentat. Blaga a pus unui regizor abil o problemă dintre cele mai interesante și i-a ajutat la realizarea scenică a tablourilor prin indicații care denotă că el are în mare măsură și viziunea descrierilor sale. Și nu mă gândesc numai la parantezele cu indicații scenice, ci chiar la versurile sale din care se desprind uneori imagini și atitudini de o rară plasticitate". Cărturarul plasează misterul dramatic în zona teatrului-imagine, de mare actualitate astăzi, subliniind factura deplin scenică, încorporată verbal atât în dialog, cât și în didascalii.

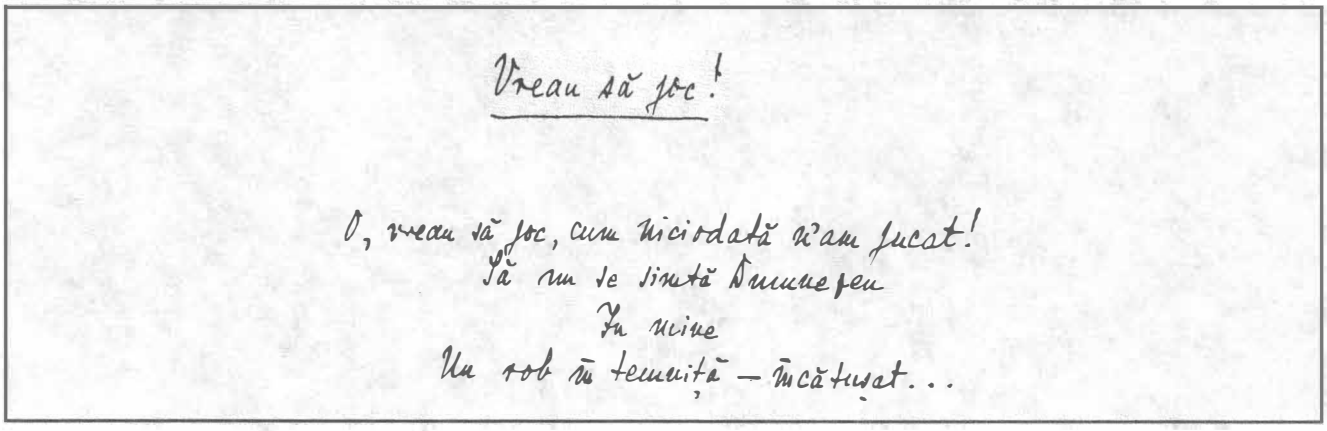
Zamolxe al lui Lucian Blaga pune în ecuație dramatică momentul istoric crucial, de mare cuprindere temporală și spațială, al unui salt ontologic și gnoseologic, al unei noi concepții despre lume și existența omului în univers. Acestea generează o nouă metafizică, producând o decisivă mutație în conștiința ontică și religioasă a dacilor, a lumii lor. Panteismului și titanismului profetic al cărui mesager se face acest erou civilizator propovăduiește un nou mod al oamenilor de a se raporta la divinitate și la viață, o nouă conștiință de sine: liberă, plenară, pătimașă, în consens cu natura umană intimă și menită să potențeze existența în întregul ei.

Concizia verbală, imagistica luxuriantă, violența întâmplărilor, simbolistica situațiilor, personajele tratate categorial, polisemia discursului, radicala noutate de tratare a limbajelor scenice dau o pondere fără precedent în teatrul românesc conflictului de o neobișnuită anvergură istorică și categorială, de certă propensiune metafizică.

Percepute prin această grilă organică, debarasată de toate prejudecățile care s-au sedimentat și s-au consolidat în timp, de la primele abordări improprii, dramaturgia blagiană se dezvăluie în toată neobișnuita cuprindere și generoasa ei teatralitate în toate cele zece piese, de la *Zamolxe* la *Anton Pann*, cu modificările suferite pe parcursul unui sfert de veac, din 1921 în 1945.

Sextil Pușcariu releva concizia discursului în *Zamolxe*, dar și o sumedenie de alte inovații tematice și formale: "Poemul dramatic al lui Blaga are multe calități: o idee originală ca sâmbure, din care se desprinde o înălțătoare credință că totul în lume e menit să plăsmuiască mai-binele, desăvârșirea ce cumpănește însutit chinurile facerii; o serie de tablouri zugrăvite artistic cu evocarea discretă a unui mediu plin de farmecul vechimii și o bogăție neobicnuită de frumusețI de amănunt".

Indecis între a aprecia sau a critica concizia (care va fi atât de prețuită de Artaud și de arta teatrală contemporană, derivată din acesta), Sextil Pușcariu evidenția stilul sintetic-revelator al discursului dramaturgic: "Pentru un poem dramatic care voiește să răscolească în noi cele mai ascunse taine ale sufletului, *Zamolxe* are proporții prea mici", consi-



dera învățatul. "Ca și în volumele sale de versuri anterioare, și de astă dată, Blaga s-a mulțumit mai mult cu schițarea unui subiect, dezbrăcându-l de tot ce ar putea părea umplutură și arătându-ne ideea în toată puritatea ei. Ideea aceasta răsare curată, ca apa cristalină de izvor, dar ca și acesta, curge într-o șuviță prea subțire ca să poată dezvolta toată puterea ascunsă în undele sale".

Pentru această degajare de energie e într-adevăr nevoie de transubstanțiere scenică, de punere în act, numai montarea fiind capabilă să transforme din latență în potență extraordinarele subtexte și contexte ale discursului, încredințat specific tuturor limbajelor teatrale cuprinse doar provizoriu și incomplet în cuvinte.

"Blaga e un concentrat – sublinia Pușcariu – un înfocat adept al economiei, pe care în artă o crede o condiție esențială. De aceea, și în limba sa el apare adesea ca un înnoitor cu împărăchieri de vorbe neobicinuite, dar care cruță multe circumscrieri greoaie."

Încadrându-l cât se poate de exact (nimeni n-o va mai face cu aceeași precizie) în contextul Wagner, Hauptmann, Nietzsche și revelându-i dimensiunea filosofică (din păcate, ulterior considerată abuziv de ceilalți comentatori drept argument al lipsei de calități scenice), Sextil Pușcariu diagnostichează cu precizie atât tipul de teatralitate pe care îl va configura Blaga, cât și modelele reale la care s-a raportat. Lingvistul remarca cel dintâi capacitatea de transcendere semantică a discursului dramatic, capacitatea lui conotativă firească, organică, noua valorizare a limbajului: "o limbă de o curățenie cristalină, în care neologismele lipsesc aproape cu desăvârșire și care fără nici o sforțare a cuvintelor noastre de toate zilele exprimă cele mai adânci idei, cu aceste cuvinte uzuale, moștenite din părinți, pe care le înnobilează prin fericite împerecheri și prin nobile nuanțe de înțeles ce i le împrumută".

În fapt, Sextil Pușcariu remarca polisemia discursului dramaturgic blagian, prin care scriitorul deschidea, neobservat, o nouă eră în teatrul românesc și în dramaturgia originală. Impresionant e la Blaga mecanismul teatral, extrem de puternic, îngropat în discursul poetic prin verbalizarea minuțioasă a limbajelor scenice, din perspectiva noii dinamici spectaculare a începutului de veac avangardist.

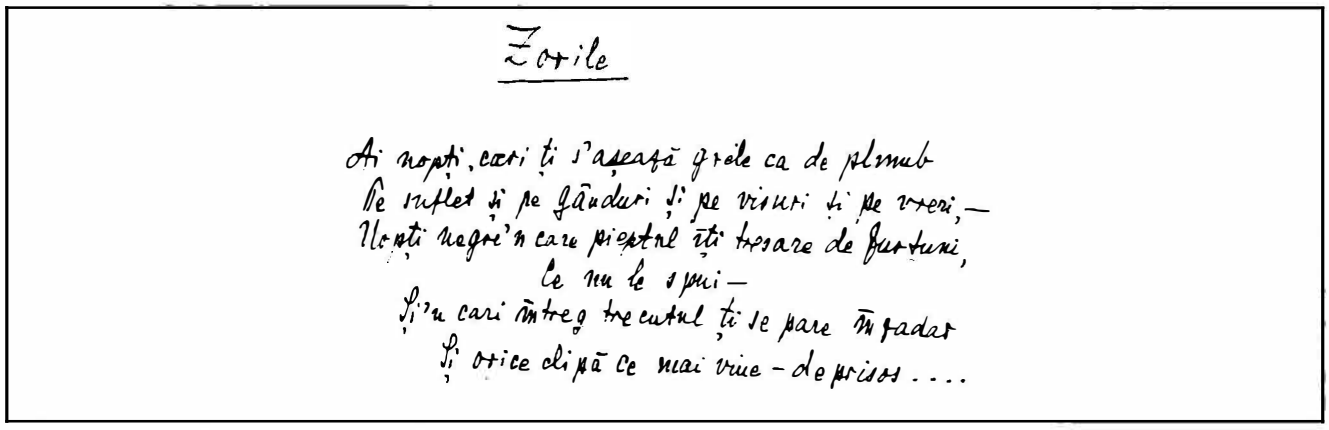
Lucian Blaga practică un teatru al imaginii, în care verbul colaborează cu înscenarea manifestă, înscrisă în text, în linii accentuate, în care eclerajul, gesturile, mișcările de grup, dansul ceremonial, atitudinile, mimica și pantomima (individuale sau colective), scenele de violență sau proiecțiile onirice, crima sacrificială, recuzita, decorul, eroii configurează antropologic un spațiu, un timp, o etnie, categorii naționale, particularități inconfundabile, personalități de importanță universală, definitorii în mod esențial, prin raportările lor la contextul istoric.

Spațiul comportă o conflictualitate magmatică, cu propria ei mecanică țesută din opoziții și contraste, fundal viu, dinamic, potențiator al unui destin manifestat tensional.

În aceeași măsură, timpul e un palimpsest de reliefuri supraadăugate pentru a realiza acea grosime temporală sincretică, totalizatoare, acea verticalitate geologică a clipelor ce concentrează în ele prezentul etern, cu toată istoria lui. Conținutul productiv, generator de Ființă, de acțiune, de atitudine, de sens global, sintetic, revelator, pe axa trecut-prezent-viitor, ce se manifestă fulgurat, în țâșniri instantanee.

Conflictele nu au o curgere lină, graduală, ci sunt acumulări fluviale de determinări, menite să declanșeze în clipe, arderea bruscă, fără zgură, a unei implozii existențiale.

Intrigile se încarcă iradiant de simbolistică ontică și ontologică, alimentate în adânc de o înțelepciune


Zorile
Ai nopți, cari ți s'așează grele ca de plumb
Pe suflet și pe gânduri și pe visuri și pe vreri,—
Nopți negre'n care pieptul ți tresare de furtuni,
Le nu le spui—
Și'n cari întreg trecutul ți se pare în zadar
Și orice clipă ce mai vine - de prisos....

străveche, reconsiderată cu ochi noi, din perspectivă universală. Discursul dramaturgic curge opulent, capricios, când fluvial, când înghițind în subterană progresia acțiunii ce reapare apoi brusc, plenar, definitoriu, în situații explozive.

Blaga instaurează o ritmică specifică, complet nouă, cu fiecare piesă instituind un ritm insolit, tonalități și volute impare, ezitări semnificative ale mișcării, opriri și tăceri, într-o orchestrare de mare rafinament ce se cere mereu și mereu redescoperită spectacular, reașezată în unicitatea sa ireductibilă.

Fiecare dintre piesele blagiene, concepute ca episoade teatral-dramatice ale unei ample epopei naționale, alcătuind o frescă realizată procesual, din capitole cruciale, emblematice, ale unei istorii milenare, devine prilejul unei recuperări culturale specifice, prin recurgerea la forme spectaculare ceremoniale. Dramatizări ale unor cuprinzătoare capitole dintr-o geneză etnică, structurate după formula misterială, piesele constituie tot atâtea instituiri moderne ale unor forme teatrale diverse: misterul antic (*Zamolxe*, 1921), scenariul misterial renascentist (*Tulburarea apelor*, 1923), "jocul dramatic" expresionist (*Fapta*, 1925), pantomima misterială medievală (*Înviere*, 1925), drama psihanalitică (*Daria*, 1925), tragedia instauratoare (*Meșterul Manole*, 1927), misterul simbolist (*Cruciada copiilor*, 1930), fresca istorică (*Avram Iancu*, 1934), parabola biblică (*Arca lui Noe*, 1944), jocul cu măști (*Anton Pann*, 1945).

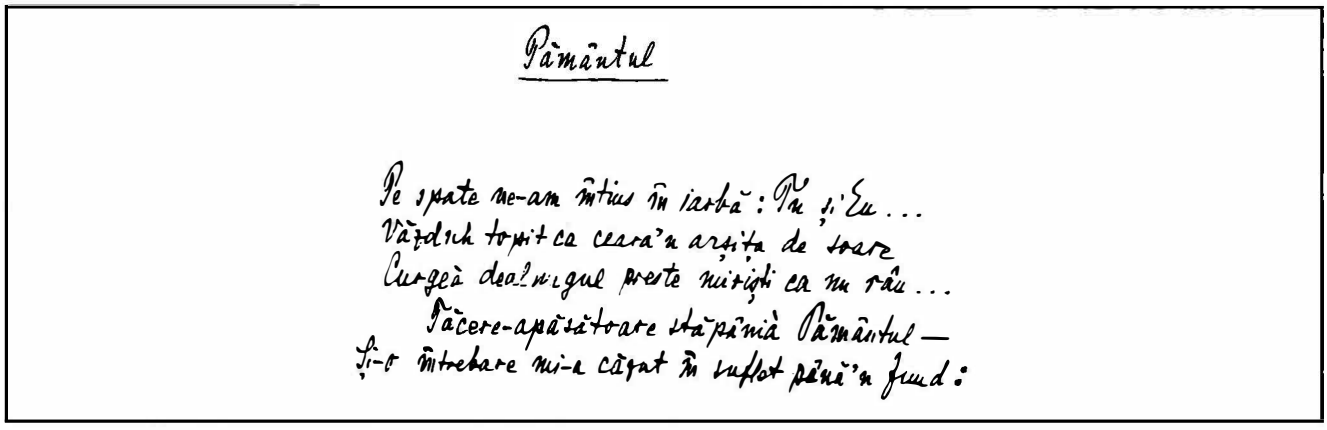
Tot atâtea forme dramaturgice recuperatoare care refac, în atmosfera permisivă a modernismului acestui veac, istoria străveche a genurilor și formelor teatral-dramatice preponderent nonaristoteliene, de care istoria neprielnică, plină de vicisitudini repercutate nu numai în existență, ci și în cultură, ne-a privat la nivel național. Dramaturgia blagiană izvorăște din adâncul sentiment de frustrare în fața istoriei – laitmotiv al gândirii blagiene – dintr-un generic "dacă ar fi fost să fie" manifestat într-un secol erudit.

*

Primele cinci piese blagiene, respectiv, jumătatea creației sale dramaturgice, sunt scrise și tipărite în răstimpul celor șase stagiuni în care s-a derulat meteoric avangarda teatrală românească (1920-1926), concentrând în câțiva ani, într-o manieră specifică, toate mișcările novatoare ale scenei apusului european.

Organic legate de această avangardă teatrală și situate în linia ei cea mai avansată, fără ca Lucian Blaga să facă parte propriu-zis din vreo grupare, cele cinci piese: *Zamolxe*, 1921, *Tulburarea apelor*, 1923, dar mai ales cele scrise în 1925: *Fapta*, *Înviere* și *Daria* au reprezentat tendințele acesteia în spațiul românesc, în modul cel mai simptomatic, fiind și izbânzile ei dramaturgice cele mai de seamă. Piese ale unui creator de mare originalitate și independență, care a afirmat de la început că nu vrea să reprezinte pe nimeni, vrea doar să fie el însuși, în mod deplin, ele se întemeiază pe o informație inegalabilă în ceea ce privește teatrul universal și tendințele lui, atât sincronic cât și diacronic.

Lucian Blaga și-a propus de la început – și a izbutit în tot ce a scris – să-și manifeste personalitatea inconfundabilă, urmărind să edifice o operă culturală în care dramaturgia primei perioade de creație (1920–1925) e convergentă, în bună măsură, ca finalități – dar nu sub influență, ci dintr-o pornire proprie – cu manifestele avangardei teatrale românești, reprezentată de grupările: Teatrul Nou (1920), Studio (1921), Insula (1921), Poesis (1922), Teatrul sintetic (1925) etc. și își găsește


Pământul
Pe spate m-am întins în iarbă: Tu și Eu...
Văzduh topit ca ceara'n arșiță de soare
Curgea deasupra peste nimicuri ca un râu...
Tăcere-apăsătoare stăpânia Pământul —
Și-o întrebare mi-a căzut în suflet până'n fund:

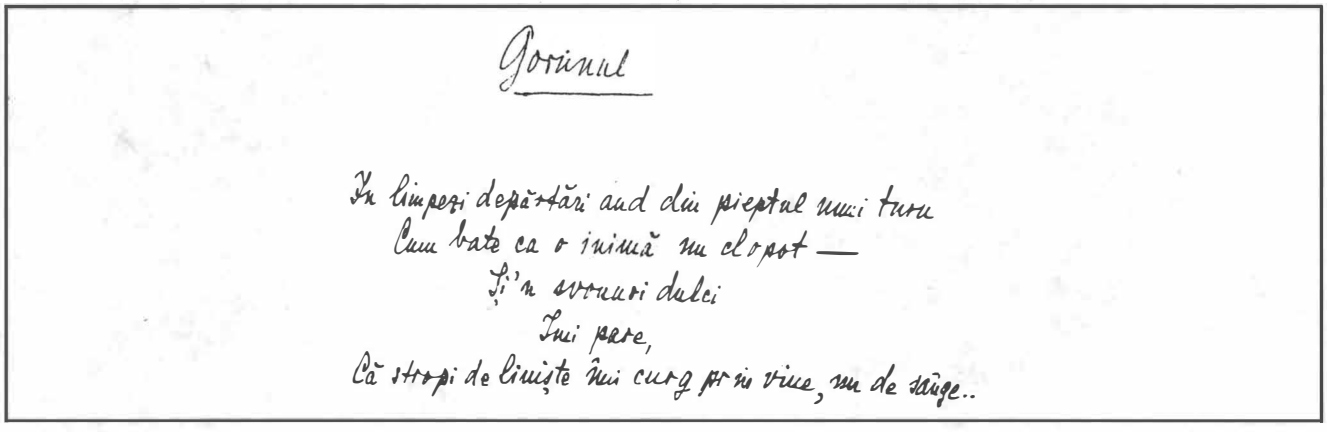
adevăratul timbru spectacular și teatral-dramatic numai abordată din această perspectivă. Ignorarea acestei grile de abordare a determinat descumpănirea și incertitudinile stilistice spectaculare, raportările improprii, tonul fastidios, și artificial al lecturii, interpretările monocorde ale întregii creații din perspectiva unei poetici tradiționaliste, clasiciste sau realiste, care a perceput mai cu seamă derogările în raport cu normele realismului decât specificul imanent acestei dramaturgii.

Bizuit pe o inițială viziune antropologică, Lucian Balaga va conserva mai cu seamă la început, până în 1925, o atitudine modernistă echidistantă, care va acorda prioritate expresiei stilizate, esențializării, abstractului în virtutea unui așa-zis "expresionism", pe care Blaga în definea ca o categorie tipologică prezentă în toată istoria culturii, ca stilul cultural ce promovează valoarea "absolut", raportarea la principiu, cosmic, categorial – în cultura europeană medievală și modernă, în cultura populară românească, în spațiul extraeuropean (la egipteni, indieni, japonezi, chinezi etc.). În consecință, va profesa un sincretism și un eclectism în evident consens cu modelele pe care le propune pe plan mondial (de la Strindberg și Claudel, la Wedekind și Werfel, de la Kaiser la Shaw și Pirandello) și care actualizează, de fiecare dată, o încărcătură culturală, antropologică de neobișnuită capacitate de iradiere și semnificare.

În articolul *Teatrul nou* – inclus în eseul *Noul stil*, 1925, alături de Van Gogh (pictură), Nietzsche (filosofie), Sculptura nouă și Fizica nouă – Lucian Blaga subliniază tendințele antinaturaliste și antimimetice ale teatrului european al epocii, marele avânt al artei regizorale și al artei actoricești, ca și moficările profunde ale structurii dramei. Acestea corespund tendinței "de spiritualizare a teatrului", precizează Blaga, care "se schițează pe un fundal metafizic". Piesele lui Claudel sau Werfel, observă dramaturgul, ca și ale lui Strindberg și Wedekind, Kaiser, Shaw și Pirandello, sunt complet diferite de ceea ce s-a scris înainte prin compoziție și categorii textuale: "Culminează de obicei în anume momente de ridicare extatică a personajelor, în misterioasa sete de conversiune sau de magică transfigurare.

Chinurile sufletești și elanurile spirituale ale personajelor, intriga și nodurile acțiunii se dezleagă cu un gest spre altă lume". Ele pun la contribuție religia, reflectă "esențialul firii omenești", "animalitatea, vampirul, glasul crud, impersonal al instinctului", crescând ireal personajele, dându-le "proporții halucinante" (ca Strindberg și Wedekind). Sau comprimă dialogul, desfășurând "acțiuni, fără de vreo însemnătate anecdotică, culminând în conflictele de idei-forțe" (ca G. Kaiser), personajele configurându-se "contrapunctic", ca "exponenți ai unor puteri impersonale, angajate în ciocniri care macină sau salvează", "împinse spre fapte de demonia energiilor dezlănțuite". "Deznodământul pieselor e adesea vizionar și deschide perspective unei vieți mai înalte".

Iată definite cu o extraordinară capacitate sintetică nu numai tendințele teatrului european, ci și concentrată poetica blagiană însăși. Tocmai de aceea, dramaturgul, autor al *Dariei*, piesă scrisă în același an 1925, se referă și la Shaw și Pirandello, care "aduc pe scenă problematica vieții moderne", recurgând la dialogul "dialectic", cu situații înadins alese pentru ca „personajele să se mențină cât mai mult posibil pe plan de discuție" și cu personaje ce "se schițează vorbind spiritual, superficial, adânc", "ca fantome jucăușe", mânuite de autor ca ipostazieri ale "propriului său «eu», multiplicat". "Arta dramatică, precizează simptomatic Blaga, oferă


Jurnal
În limpezi depărtări aud din pieptul meu un tunet
Cum bate ca o inimă un clopot —
Și'n sunete dulci
Îmi pare,
Că stropi de liniște îmi curg pe-o rană, nu de sânge..

autorului prilejul de a se împărți într-o seamă de «euri», pentru a combate mai viu o prejudecată sau pentru a vădi interesant o teză filosofică".

*

Una dintre cele dintâi experiențe hotărâtoare pentru formarea lui Lucian Blaga, patima cititului, s-a declanșat în mod simbolic, sub zodia teatrului și a geniului tutelar, al viitorului scriitor, Goethe. Descoperind un număr vechi din revista *Convorbiri literare*, micul Lucian nimerește peste un fragment din *Faust*, în traducere. "Aceasta a fost lectura decisivă ce a deșteptat în mine, la vârsta de 13 ani, cea mai nesățioasă patimă a cititului".

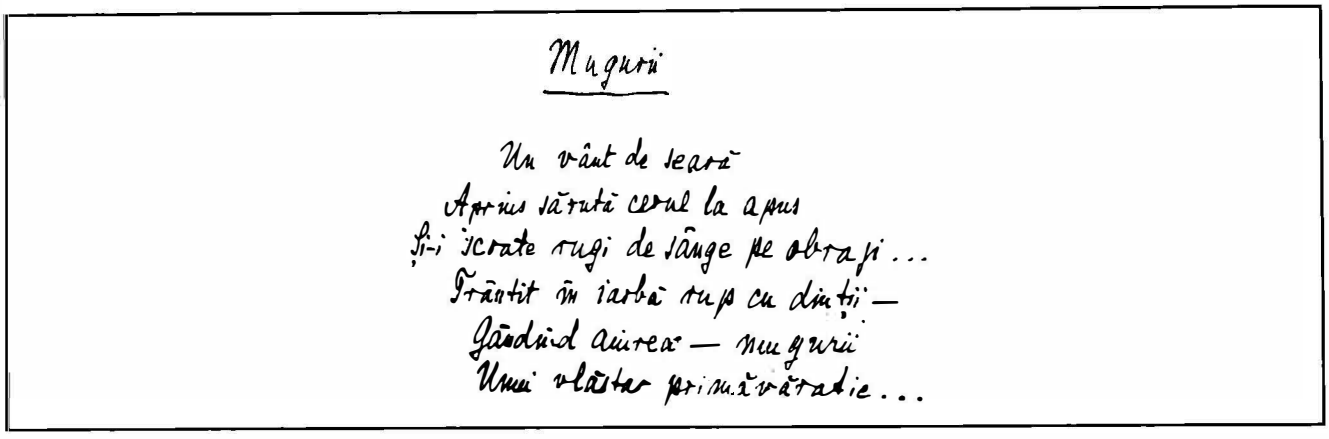
Hotărâtoare pentru lecturile predilecte ale scriitorului, în care dramaturgia va constitui o permanentă preocupare, întâmplarea dobândește o importanță simbolică (sub acest auspiciu e evocată), ca foarte multe evenimente din itinerariul existenței scriitorului. Ea marchează un moment dintr-un șir de întâmplări în care e, rând pe rând, protagonist, spectator, regizor, autor, mai în glumă, mai în serios, condus parcă de destin spre teatru.

Baza concepției teatrale a lui Lucian Blaga și a modului său de a scrie teatru a constituit-o manualul de *Teoria dramei* de dr. Iosif Blaga, profesor la Liceul "Andrei Șaguna" din Brașov, pe care a studiat cu o fervoare înainte cu trei ani de a-i fi pretinsă prin programa școlară.

Configurată de timpuriu și cu temeinicie în spiritul poeticii clasice și realiste, fondată pe *Poetica* aristoteliană, pe mimesis și estetica iluziei scenice, cu perfecta însușire a categoriilor estetice și textuale, ea a fost fundamentată și consolidată prin studiu personal, cu nenumărate lecturi estetice, îmbogățite pe parcursul întregii vieți.

În contact cu orientările de avangardă și cu expresionismul, în primul rând, începând din 1917, când la Viena a luat cunoștință de acestea, Lucian Blaga s-a preocupat, cu rigoarea pe care a deprins-o de la dascălul său, cu examinarea și asimilarea criteriilor artei moderne. Bizuindu-se pe această solidă formație clasicistă, a procedat, așa cum mărturisește în *Hronic...*, la sistematica adoptare a tendințelor de ultimă oră ale artei moderne. Întemeiat pe profunda cunoaștere a poeticii clasice și realiste, a legilor dramei și ale scenei, Blaga a examinat și a cântărit inovațiile și derogările structurale în ce privește temele, subiectele, categoriile estetice, formale, categoriile structurii și ale compoziției (dialog, acțiune, intrigă, deznodământ, personaj, acțiune), adoptând în mod deliberat, ca o inovație în cuprinsul genului dramatic, iar nu ca un reflex întâmplător al experienței și formației de poet, criteriile *poiesis*-ului, *antimimesis*-ul, estetica stilizării și a ceremonialului teatral sacru. Aceleiași opțiuni din perimetrul strict teatral i se datorează forma misterială, structura mobilă, provizorie, în primele cinci piese, în care recurge când la amplificarea dialogului – în maniera conversației – când la restrângerea sau chiar la suprimarea lui (în pantomimă) și la alegerea experimentului ca manifestare a libertății în artă.

Detașarea de lumea intrafictională, tratarea ei în tonalitate grotescă, ironică, tragicomică, onirică, amestecul tonurilor, opțiunea pentru stilizare și autonomia în raport cu realul, poetica mitului, misterului și magicului derivă din lucida situare în răspăr față de arta consacrată și căutarea unei alte tradiții, decât aceea a teatrului românesc. Descoperindu-i întâi pe Wagner și Nietzsche, Lucian Blaga s-a orientat spre tragedia greacă, așa cum a conceput-o filosoful german în *Nașterea tragediei* (1872) și spre teatrul sacru, misterial, promovat de marele compozitor și teoretizat


Mugurii
Un vânt de seară
Aprins sărută cerul la apus
Și-i scrate rugi de sânge pe obraji...
Trântit în iarbă rup cu dinți —
Gândind aurea — mugurii
Unui vlăstar primăvăratic...

începând din 1848 în *Opera de artă a viitorului* și în *Opera și drama* (1851).

Astfel, *Zamolxe*, care fructifică și la nivelul conflictului tiparul nietzschean al opoziției apolinic-dionisiac, se ghidează la nivelul structurii după tiparul tragic așa cum l-a conceput Nietzsche. Elemente ale structurii tragice antice se păstrează și în forma mult mai laxă a misterului medieval, pe care o iau piesele *Tulburarea apelor*, de pildă, sau *Înviere*.

Toate experimentele blagiene beneficiază de o solidă cunoaștere a legilor genului și a categoriilor structurii, ceea ce îi permite să jongleze, în deplină cunoștință de cauză, cu inovațiile și derogările. Astfel, și în *Tulburarea apelor* (1923), personajele se bazează pe arhetipurile elene și pe elemente de ceremonial tragic antic, precum dansul menadic, foarte liber tratat în acest scenariu misterial. La fel, în "jocul dramatic" expresionist *Fapta* (1925), în pantomima *Înviere* (1925) sau în *Meșterul Manole* (1927).

Aceeași îmbinare o găsim în *Fapta*, care folosește arhetipuri antice în construirea personajelor (satirul, menada, ascetul orfic), într-un text sintetic, îndrăzneț, cu inserturi onirice de factură foarte modernă și aservite unei concepții psihanalitice temetizate în dialog și ilustrate prin intrigă. Secvențele onirice, amestecul de tonuri, grotescul, violența, subiectivismul autorului, care își persiflează personajele (ceea ce îl consacră ca predecesor al teatrului absurd), ambiguitatea tonului și a deznodământului demonstrează aceeași autonomie asumată în raport cu poetica aristoteliană, o etapă experimentală foarte liberă în creația blagiană. Autorul n-a procedat însă niciodată din simplă inspirație diletantă în materie de teatru, condus de condeiul lui de poet. Dimpotrivă!

Aceleiași etape îi aparține și pantomima *Înviere*, care recurge la contragerea cvasitotală a nivelului verbal al discursului dramatic, în intenția de a crea un libret dens, un scenariu destinat stilizării gestuale, specifice dansului și suport pentru muzică. El era menit să indice ritmul, dinamica și tonalitatea complexă a desfășurării scenice, comică, grotescă, terifiantă, macabră, cu o acțiune rezultată exclusiv din limbajele nonverbale, chipuri, mișcări, atitudini, ecleraj, măști, costume etc. Limbajele teatrale erau verbalizate în text doar pentru a fi transpuse scenic și toată prozodia lor era destinată a dirija executanții scenici, ca în scenariile Commedia dell'arte.

Tot așa, aflat parcă într-o perioadă de joc cu strategiile textului dramatic, după ce a recurs în *Înviere* la maxima contragere a nivelului verbal ce urma să fie rostit, recurgând doar la retorica poiesis-ului scenic și a stilizării, în *Daria*, Lucian Blaga se întoarce la mimesis, la aparența realistă și strategiile dialogale de factură ibseniană, amplificând discursul dramatic și motivându-l la nivel psihologic și psihanalitic.

Profund cunoscător al esteticii teatrale, al retoricii discursive și al poeticii, în *Meșterul Manole*, Lucian Blaga va opta pentru idealismul mitic, după cum singur va mărturisi, iar în *Avram Iancu* pentru realismul mitic.

Discursul va deveni mai dens, compact, dobândind acea factură psalmodică asemănătoare dramaturgiei lui Claudel, care sporește gradul de dificultate al interpretării critice și scenice. Din sintetic și lapidar, discursul devine prolix și opulent, pe alocuri retoric. În *Cruciada copiilor*, scriitorul se orientează spre motivele, atmosfera, ceremonialul dramei simboliste, iar în *Arca lui Noe* va adopta formula parabolică, de tonalitate ambiguă, comic-moralizatoare, în maniera comediilor lui Dürrenmatt. În *Anton Pann* recurge la structura deschisă, carnavalescă a spectacolului cu

Din păcatul tău . . .

Înțelepciunea unui mag mi-a povestit odată
De-un văl, prin care nu putem străbate cu privirea,
Păingenii, ce-ascunde pretutindeni ființa,
De nu vedem nimic din ce-i aievea . .

măști, în totală libertate față de legi și constrângeri. Cu această ultimă piesă, care parcă se complace în a închide cercul prin reintrarea în tradiția românească a teatrului, Lucian Blaga evocă – fără a-și pierde o clipă originalitatea – atmosfera caragialiană și, adesea chiar, aceea a primilor noștri dramaturgi.

Reprezentația era adevărata ontologie a pieselor de teatru și scopul pentru care erau scrise. N-a afirmat niciodată că scrie teatru pentru lectură și n-a încetat să lupte stăruitor pentru punerea în scenă a pieselor sale – dovadă bogata sa corespondență.

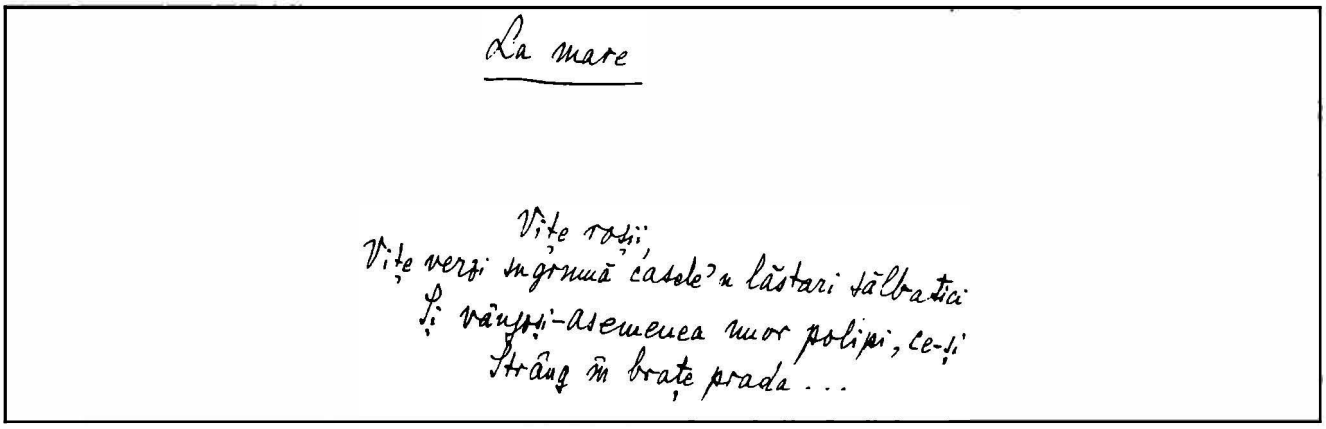
A scris dramaturgie pentru a fi jucată, de aceea piesele sale au un caracter profund dramatic și teatral. În ceea ce-l privește, defectul său a fost nu necunoașterea legilor genului dramatic sau improprietatea mijloacelor elaborării pieselor, ci tocmai o competență teatral-dramatică, prin care și-a depășit epoca și comentatorii.

*

Plonjat încă în cursul plămădirii mișcărilor de avangardă în dinamica lor intimă, Blaga se informează, în popasurile sale vieneze, începând din 1917, sistematic, minuțios, cu rigoarea, luciditatea și spiritul critic care îl caracterizează. Și nu e vorba aici numai de expresionism, aflat înainte și în timpul primului război în cea dintâi fază de constituire (antecendentele expresioniste fiind situate de cercetători în ultimul deceniu al veacului al XIX-lea, începând cu data convențională 1892, când Strindberg s-a întâlnit, la Berlin, cu pictorul norvegian Edvard Munch, autorul celebrului tablou *Țipătul*, la restaurantul "Purcelușul negru"; iar cea de-a treia perioadă fiind considerată cea postbelică, 1921-1929, când curentul a proliferat în toate Europa, perioadă coincidentă și chiar depășind creațiile dramatice de tinerețe ale lui Lucian Blaga), ci de toate tendințele avangardei.

Important este faptul că, prezent fizic, în plin clocot al expresionismului, Lucian Blaga, doar martor exterior al acestei mișcări, ia contact, prin intermediul presei, cu toate mișcările de avangardă europene ale celui de al doilea deceniu al veacului al XX-lea. Faptul va avea repercusiuni – dat fiind spiritul său critic și efortul de informare – în dobândirea unei informații la zi, a unei excepționale competențe estetice și a unui tablou sinoptic al mișcărilor de avangardă, față de care se va situa deopotrivă critic, în permanență urmărind o creație originală care să-l exprime deplin, în mod unic. Indiferent de importanța pe care a avut-o în formarea concepției sale artistice, și în ciuda efortului pe care l-a depus pentru definirea lui în perimetrul românesc, expresionismul este pentru Lucian Blaga numai un reper stilistic, cel mai pregnant, pentru care caută afinități în celelalte curente de avangardă, spre a deslușii un spirit al veacului, și înrudiri ale acestuia cu arta populară românească. Urmărește cu consecvență să descopere coordonatele majore ale folclorului românesc, esențialitatea și perenitatea lui, care îi conferă o paradoxală actualitate, datorată aspirației spre absolut, cosmic, geometric. În realitate, Lucian Blaga a optat echilibrat pentru modernism, mai cu seamă în creația dramaturgică și pentru dezvoltarea puternic personală a operei sale, bine înfiptă într-o tradiție comunitară de mare vechime – cultura folclorică, în primul rând.

Apropierea de Cornelia Brediceanu a contribuit la aceeași promptă deschidere și cuprindere europeană a mișcărilor artistice contemporane ale începutului de veac. "Cornelia îmi vorbea despre Francis Jammes, Claudel, Maeterlinck", despre "vitrina actualității". "Adusese cu ea și unele


La mare
Vițe roșii,
Vițe verzi ingrumă casele? u lăstari sălbatici
Și vânjoși-asemenea unor polipi, ce-și
Strâng în brațe prada ...

cărți franceze, apariții recente, de la Lausanne. În literatura nordică era de asemenea mai avansată decât mine. Eu mă oprisem la Ibsen. Ea citea pe Strindberg și pe Knut Hamsun", povestește Lucian Blaga în *Hronicul și cântecul vârstelor.*

Iată cum destinul conduce la configurarea unui spirit european, informat în ceea ce privește toate direcțiile fundamentale ale artelor contemporane. Numele cu care ia primul contact Lucian Blaga devin repere ale gândirii și creației sale, stabilindu-i și fertilizându-i, în sincronia și sincretismul perceperii și asimilării lor, unicitatea geniului, perimetrul panoramic al orizontului cultural, originalitatea operei.

Concomitent, studiind intens la bibliotecă, Lucian Blaga nu numai că aprofundează acești scriitori, dar se cufundă în gândirea filosofică indiană. Această trăire în cultură îi transformă complet imaginarul, orientându-l spre asocierea valorilor celor mai diferite și depărtate în spațiu și timp și depășirea criteriilor clasiciste.

Un "extremism propriu tinereții" îl va caracteriza pe Blaga în modul în care va încerca să impună noul. Plămădind acum, prin studiu asiduu și aprofundat, fundamentele istorice și estetice ale gândirii sale, care vor sta mai întâi la baza eseisticii (1920–1930), mai apoi la baza filosofiei culturii, Lucian Blaga stabilește și reperele și materia creației sale literare în general, și a celei dramaturgice, în special.

*

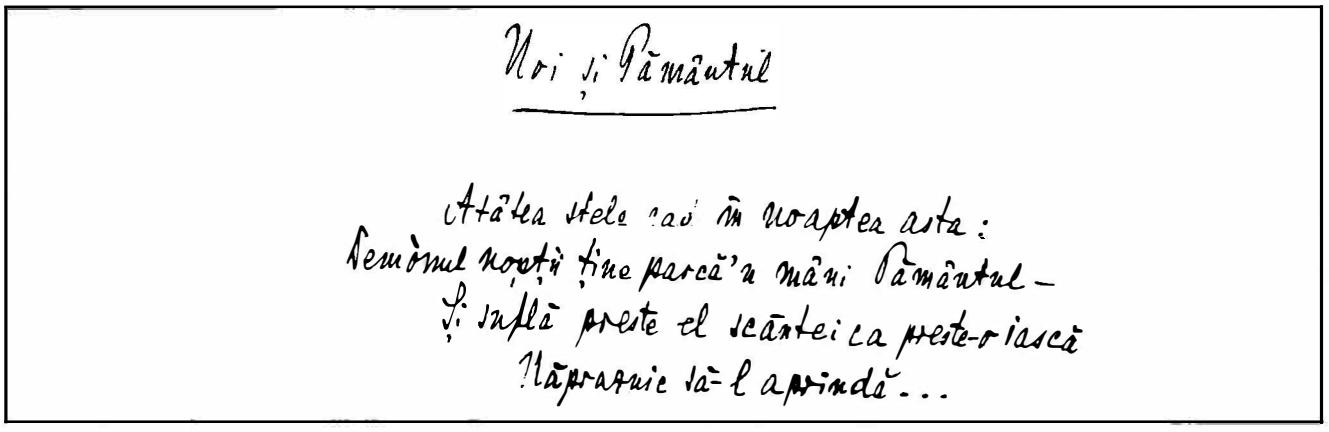
Lucian Blaga a intrat în teatrul românesc în stagiunea cea mai revoluționară a istoriei sale, 1921–1922, și s-a aflat în prima linie a avangardei. "Misterul păgân" *Zamolxe* apărea în decembrie 1921 la tipografia *Ardealul* din Cluj, iar la 3 ianuarie 1922, înainte de a fi apărut vreo recenzie în presă, era distins cu premiul Ministerului Artelor pentru cea mai bună operă poetică din Ardeal. Autorul avea douăzeci și șase de ani, scrisese deja patru cărți, trei dintre ele premiate. Intrase în literatură pe calea regală.

La apariția în volum, în mai 1919, a *Poemelor luminii*, urmată după numai zece zile de volumul de aforisme *Pietre pentru templul meu*, ecoul critic l-a consacrat răsunător pe Lucian Blaga. Recenzate în toată presa românească în termeni superlativi, cărțile deveneau temeiul unui succes de amploare, unic în literatura noastră.

Proiectându-și opera ca o contribuție majoră la edificarea și afirmarea culturii românești considerată în ansamblul ei, tânărul scriitor a fost preocupat de la început de evaluarea stadiului, șanselor și căilor de dezvoltare, și de configurarea rolului real și a celui ideal al acesteia în context european. Din perspectiva imperativelor comunitare, deriva obligația propriei opere de a evolua pe coordonate fundamentale, majore și de a dobândi o poziție de frunte, dinamică, exemplară, pentru a propulsa cultura neamului în întregul ei.

Dramaturgia blagiană va fi programată de la început pe dimensiunile acestei viziuni totalizatoare, în care categoriile antropologice și cele culturale își vor conserva caracterul arhetipal, nu numai ca fundal circumstanțiator al dramelor, ci ca permanent conflict subsidiar, ce potențează semnificația conflictului manifest (principal), reliefându-l sau aglutinându-l într-o dinamică fluvială, definitorie etnic.

Fie că e vorba de *Zamolxe,* de *Tulburarea apelor,* sau *Înviere,* de *Meșterul Manole, Cruciada copiilor, Avram Iancu, Arca lui Noe* sau *Anton Pann,* discursul dramatic evoluează pe acest dublu traseu al generalității semnificative, categoriale, definitorii la nivel etnic, care se împletește cu conflictul propriu-zis, sesizabil din


Noi și Pământul
Atâtea stele sau în noaptea asta:
Semănul nopții ține parcă'n mâni Pământul –
Și suflă peste el scânteia ca peste-o iască
Năpraznic să-l aprindă...

perspectivă clasică, precizându-l şi amplificându-l, conferindu-i adesea o neobişnuită amplitudine şi o dinamică capricioasă, cu izbucniri alerte sau stagnări semnificative. Prin Lucian Blaga, discursul dramaturgic va dobândi un caracter epopeic, epic şi eseistic, asumându-şi funcţii de caracterizare spaţio-temporală şi naţională.

*

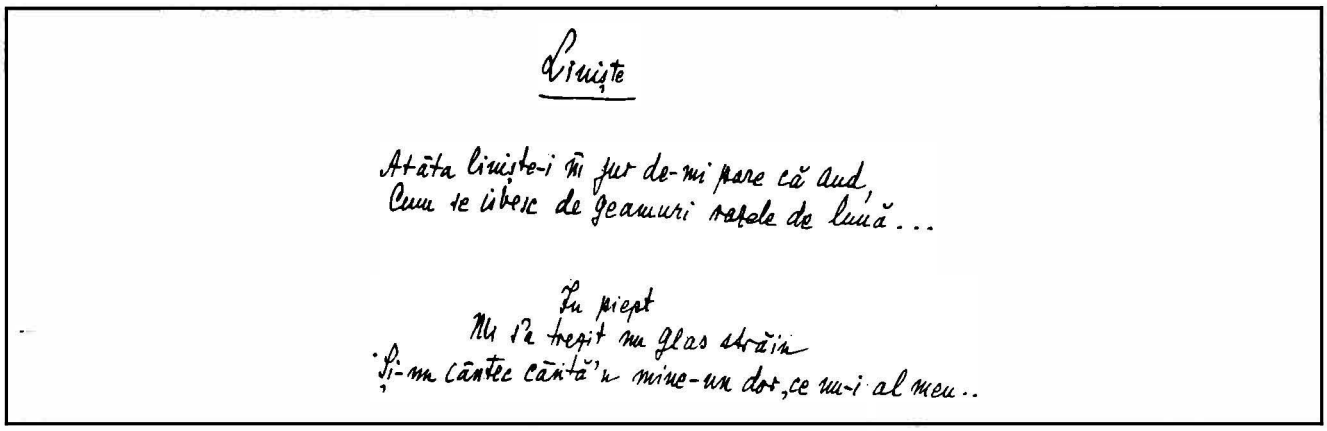
Într-un răstimp scurt, de nici doi ani, se produseseră schimbări vertiginoase în viaţa românească, modernizarea pătrunzând în toate domeniile existenţei: economic, politic, social, cultural. Ritmul accelerat al mutaţiilor cuprinsese în iureş artele şi literatura, dezvăluind în toată desuetitudinea lor inerţiile, stagnarea. "Războiul a precipitat într-un excesiv rezumat câteva generaţii întregi în artă... O adevărată prăpastie e între ceea ce a fost şi ce e azi în viaţa artistică", observa, pe bună dreptate, Camil Petrescu.

Intrat în publicistică, Lucian Blaga se dovedeşte tot mai ataşat înnoirii literaturii române şi sincronizării accelerate cu literatura occidentală. Articolele nesemnate, publicate în rubrica *Note* din *Voinţa* şi *Patria* (în care scria alternativ cu Adrian Maniu şi Cezar Petrescu), axate pe probleme de filosofie, proză, poezie, dramaturgie, arte plastice, estetică, muzică, acordau prioritate culturii şi artei moderne şi contemporane. Mobilitatea erudiţiei, structura vie, necanonică a gândirii contravenea cu totul specializării tradiţionale, Lucian Blaga dezvăluindu-şi de pe acum vocaţia eseistică, capacitatea de definire sintetică, printr-o judecată globală, cu o pătrundere instantanee a manifestărilor celor mai diverse şi aparent depărtate, guvernate însă în esenţă de aceeaşi idee generatoare. După angajarea lui în publicistică, însă şi intrarea în fluxul viu al vieţii culturale, tonul său se schimbă, căpătând adesea accente de frondă juvenilă.

Revolta fondului nostru nelatin (1921), publicată în revista *Gândirea*, are aspectul unui articol-program insurgent, de pe poziţii negatoare, probând "spiritul ofensiv" şi militant; "disponibilitatea viitoristă" şi "mesianismul" avangardei (Adrian Marino). Adevărat manifest, articolul proclamă o insurecţie, denunţând vehement idei valide odată ca anacronice şi inhibitoare. În noul context istoric, după înfăptuirea idealurilor de unitate naţionată, orgoliul latinităţii, "moştenirea unor vremuri cînd a trebuit să suferim râsul batjocoritor al vecinilor care cu orice preţ ne voiau subjugaţi" devine "lipsit de bun simţ". Blaga contestă prejudecăţile şi automatismele de gândire, vizând resurecţia energiei şi activismului. În virtutea lor, neagă tradiţia general acceptată şi, la fel ca toţi avangardiştii, reacţionează violent, revoltându-se, demascând în termeni duri opacitatea generală.

Cu atitudini nietzscheene, provocatoare, de tânăr profet revoltat (care îl identifică cu eroul său, Zamolxe), Lucian Blaga revendică sfidător dreptul *tinereţii* de a repune în discuţie comodităţi de gândire (idee care revine adesea în articolele lui). Subiectivitatea apăsată, gesticulaţia implicită, adresarea directă, dialogizarea (implicarea unor ipotetici adversari în discurs), probează procedee ce ţin de retorica avangardistă a manifestelor: "Tinereţea ne îndeamnă să turburăm idealul lesnicios al celor mulţi îngâmfaţi, aruncându-le în suflete o îndoială. Să ni se ierte tinereţea. Se va zice că spunem mituri. Ei bine, numiţi-le basme. Avem însă convingerea că adevărul trebuie să fie expresiv – şi că miturile sunt prin urmare mai adevărate decît realitatea."

Sub tonul insolent, revendicativ, armătura teoretică e solidă, Lucian Blaga bizuindu-se în întreg articolul


Liniște
Atâta liniște-i în jur de-mi pare că aud,
Cum te liberez de geamuri razele de lună...
În piept
Mi s'a trezit un glas străin
Și-mi cântec cântă'n mine-un dor, ce nu-i al meu..

pe categoriile tipologice avansate de Nietzsche în *Naşterea tragediei* (1872), dionisiacul şi apolinicul. Din perspectiva acestor categorii interpretează structura etno-genetică, echivalînd fondul tracic cu dionisismul (exaltarea, vitalismul, dezmărginirea) şi fondul latin cu apolinismul (echilibrul, norma, simetria). În aceeaşi perioadă, Lucian Blaga este preocupat de opera lui Fr. Nietzsche, despre care va publica câteva articole, ulterior înglobate în volumele de eseuri *Feţele unui veac* şi *Fenomenul originar* (1925). Viziunea nietzcheeană a conflictului şi sintezei superioare în tragedie a celor două categorii tipologice, apolinic şi dionisiac, va ghida structura dramaturgică a "misterului păgân" *Zamolxe.* În căutarea scenariului arhetipal de dramă, tânărul scriitor se întoarce spre "fenomenul originar", tragedia elină, aşa cum fusese ea interpretată de filosoful german. Blaga concepe «misterul păgân» analogic şi procesual, ca mit fondator, ca instaurare a unui mit originar. Inserturi teoretice şi inserturi poetice, formule aforistice de maximă percutanţă migrează dinspre un text spre altul, de la manifest la dramă şi de la «misterul păgân» spre eseu, în maniera proprie avangardei.

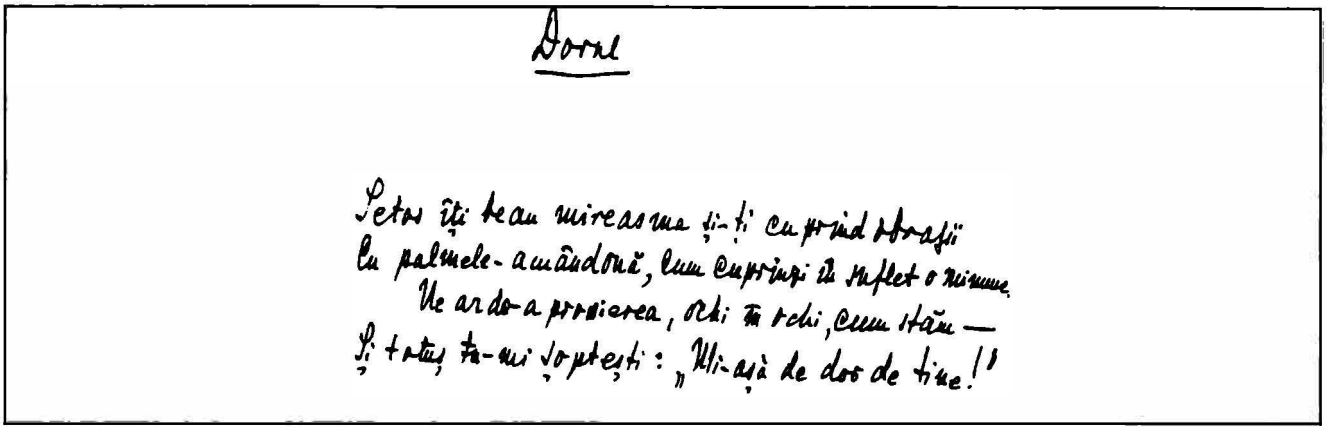
Dimensiunea etnică pe nedrept ignorată ("fondul nelatin", care se revoltă) izbucneşte ea însăşi în manifestări de răscoală (o furtună care sfârtecă), cerînd o legitimă repunere în drepturi a strămoşilor uitaţi. Fiinţa naţională devine sediul unei eredităţi simbolice care-şi revendică integral drepturile.

Anticonformismul afişat se traduce acum, în focul argumentării, prin premeditate licenţe instigatoare şi bravură tinerească, în care îi putem prevedea pe "huliganii" generaţiei lui Mircea Eliade (chiar dacă ulterior Blaga s-a dezis de el): "Din partea noastră, ne bucură când auzim câte un chiot ridicat din acel subconştient barbar, care nu place deloc unora. Aşa cum o înţelegem noi – într-adevăr nu ne-ar strica puţină «barbarie»."

În excesele declarative ale avangardei, Lucian Blaga îşi clamează, ca în multe articole din acei ani, încrederea în propria devenire etnică, în termenii unor priorităţi ideale foarte specifice patetismului manifestelor. El vrea cu orice preţ să impună *o atitudine*, discursul său fiind un monolog ce alternează argumentarea cu surpriza, proclamaţia cu insolenţa, interogaţia retorică cu sfidarea, negaţia violentă cu afirmaţia tranşantă şi exagerarea. În acelaşi timp, el depăşeşte în permanenţă condiţia literară vizînd existenţa naţională şi concepţia asupra ei şi urmărind un efect mobilizator imediat. Paragraful ultim, polemic, plusează sfidător: "Cei ce aparţin trecutului cu pozitivismul lor sec sau neastâmpărat vor mormăi în barba lor apostolică: e un romantic. Ca să nu le las nici o îndoială, mărturisesc: un romantic? – într-un *singur* înţeles, da. Şi anume întrucât am convingerea că adevărul trebuie să fie expresiv şi că miturile sunt prin urmare mai adevărate decât realitatea."

Discursul subiectiv, liber, pătimaş, atât de surprinzător la autorul volumului *Pietre pentru templul meu*, îl impune de astă dată în primul rând ca *personaj*, care ia în răspăr tezele sfinte, încetăţenite prin rânduieli acceptate şi care nu se dă în lături a avea atitudini ireverenţioase faţă de susţinătorii lor. El îi personalizează în text – într-o manieră care îl sugerează pe Iorga – evocând, *avant la lettre*, figura înţepenită a Profesorului cu barbă din *Capul de răţoi* de George Ciprian. Cu aceeaşi familiaritate arţăgoasă, textul exprimă în ultimul paragraf un crez antipozitivist, antiraţionalist, antimimetic, formulându-l ultimativ, telegrafic, ostentativ.

Mai e de mirare că, în noua ipostază de avangardist turbulent şi intratabil,


Dorul
Vetos îți tean mireasma ți-ți cuprind obrajii
În palmele-amândouă, cum cuprinzi în suflet o minune
Ne ardo-a privirea, ochi în ochi, cum stăm —
Și tu tăcut îmi-mi șoptești: „Mi-ași de dor de tine!"

Lucian Blaga și-a atras antipatia, suspiciunea și negația generației mature a universitarilor din toată țara, cu excepția lui Sextil Pușcariu?

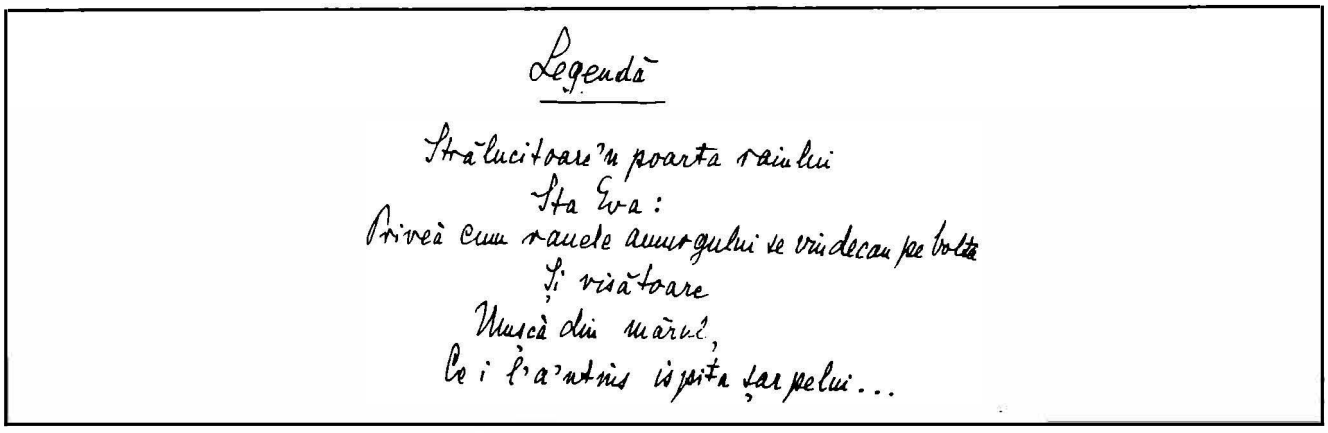
*

În martie 1922, tânărul jurnalist salută cu entuziastă promptitudine colaborarea Companiei "Bulandra" din București cu regizorul expresionist Karlheinz Martin. Evenimentul acesta, cel mai de seamă al vieții teatrale după război, va contribui decisiv la modernizarea accelerată a teatrului românesc. Prezentat pe larg de presă care îi relata detaliile, dând ample reportaje despre modul cu totul deosebit al lui Karlheinz Martin de a lucra cu actorii (față de practica obișnuită, tradițională a regiei românești), evenimentul a produs unul dintre acele salturi posibile numai în teatru – dată fiind publicitatea acestei arte și atmosfera de emulație în care se desfășoară. Spectacolele montate de regizorul german au devenit placa turnantă de la care încolo s-au despărțit și s-au înfruntat spiritele, inovația deschizându-și drum legitim în regie, acceptată și apreciată de profesioniștii teatrului și de public.

Și de astă dată, Lucian Blaga s-a angajat prompt și tranșant în bătălia pentru impunerea înnoirii, cu același ton revendicativ, în numele "tinerei generații", înfierând drastic inerțiile: "Un teatru din București a avut fericita inspirație - scria el într-o *Notă* din 29 aprilie 1922 – de a invita pe unul din cei mai cunoscuți regizori moderni, pe Karlheinz Martin, care a pus în scenă câteva piese. Primirea ce i s-a făcut – *contrazisă doar de câțiva rânceziți în tradiția romantică* [s.n.] – dovedește că sufletul bucureștean atât de primitor e capabil să țină pasul cu apusul și că mâine-poimâine va aduce el însuși o îmbogățire spontană a ideii primite de la alții. E tot ce se poate dori din partea unei *generații tinere* [s.n.] – îmbogățirea și nuanțarea unui curent embrionar, dar general european – care prin lupte entuziaste e pe cale să cucerească scena în toate țările".

La curent cu toate orientările teatrale apusene, Lucian Blaga prezintă fățiș polemic în raport cu conservatorii (tonul e insultător) tendințele revoluționare ale regiei și dramaturgiei înnoitoare, punând accent deosebit, cu maximă comprehensiune, pe probleme *viziunii scenice* a textelor. "Teatrul nou, sublinia el în aprilie 1922, cucerește pretutindeni tot mai mult teren. Regizori talentați au enunțat principii noi de înscenare. Astfel chiar și piesele clasice, care, fie zis între noi, în haina lor tradițională nu ne mai impresionează tocmai atât de zgomotos cum le place profesorilor de liceu să creadă, câștigă mult prin interpretarea simplificată, redusă, exagerată uneori în stil «expresionist»."

Sintagma "stil expresionist", folosită de Blaga în aceeași accepțiune tipologică pe care o va defini în *Filosofia stilului* (1924), desemnează esențializarea și stilizarea decise de orientarea spre absolut și abstractizare (gen proxim și pentru expresionismul german al începutului de veac XX, acesta fiind numai una dintre manifestările particulare ale unei tendințe stilistice proprii întregi arte de avangardă contemproane). Și atunci când se referă la arta regizorală, și atunci când comentează dramaturgia, Lucian Blaga are în vedere toată arta modernă, tinzând să definească modernismul ale cărui antecedente le găsește în secolul al XIX-lea. "Nu e vorba aici, arată el, de o modă, ci de un curent care-și are rădăcinile în sufletul dornic de o lume nouă, de aici și de pretutindeni. Curentul acesta pregătit de înaintașii mari consacrați de conștiința europeană, reînvie de fapt procedee artistice de mult uitate, păsind pe urmele unui Dostoievski sau Strindberg. Cei care fulgeră împotriva



acestei noutăți sunt de obicei în necunoștință de cauză și se aruncă singuri în situați ridicole, comparabile doar cu a cavalerului ce se luptă cu morile de vânt."

E evidentă și de astă dată tonalitatea provocatoare a discursului avangardist, chiar dacă și acum textul substanțial este transmis doar într-o *Notă*. El concentrează într-un spațiu mic o mare densitate de informație vizând de pe acum (cu doi ani înainte de publicarea *Filosofiei stilului*) o schimbare a mentalității, impunerea unei concepții nonmimetice în artă: "Teatrul în străinătate trece de câțiva ani printr-o revoluție evidentă, care-l îndepărtează tot mai mult de natură. Se trag ultimele consecvențe ale definiției că arta e rațiune prin excelență, care nu e deloc obligată să reproducă o lume din care și așa avem prea mult. Toate tendințele de a crea un teatru nou de simplificare extremă, de viziune, de idee și de gesturi extatice sunt cunoscute în Germania sub numele de expresionism." Deodată însă, Lucian Blaga procedează la lărgirea semnificației acestui concept (așa cum o face și în legătură cu arta regizorală), cu o insistență care demonstrează că vrea de fapt să identifice și să impună tendințele generale novatoare ale artei contemporane, dar nu un curent anume. Prin demersul său, Blaga se situează echidistant față de poeticile particulare ale tendințelor, încercând "posibilitatea de a explica o diversitate de școli și inițiative individuale prin intermediul unei categorii critice, unitare și în același timp flexibile" (Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*), ceea ce înseamnă definirea modernismului.

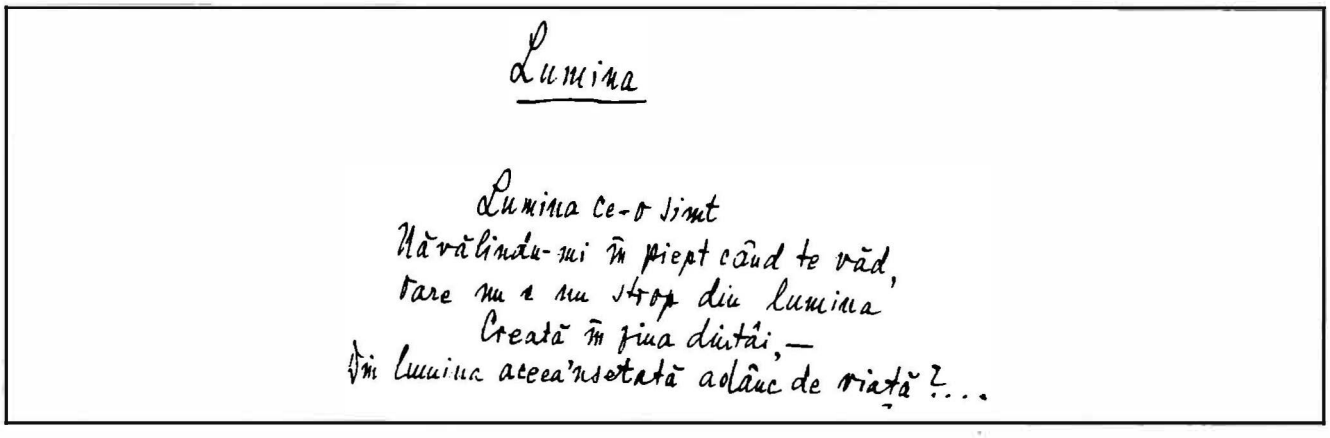
"Să nu se creadă însă că expresionismul e un curent specific germanic", spunea Blaga în articolul despre Karlheinz Martin din aprilie 1922. "Numai numele generic derivă de acolo. În realitate, aceleași tendințe s-au ivit simultan și în alte țări. În Italia și Franța, ca să vorbim de țările cari sufletește ne sunt mai apropiate, găsim același clocot de ideale noi. Între estetica germană de azi și ideile lui André Gide e o diferență de nuanță. Teatrul lui Paul Claudel a stârnit de la început entuziasm în țara nemțească, iar Wedekind se joacă în aplauzele publicului din Italia. E o frăție intelectuală a contemporanilor. Teatrul nou cucerește pretutindeni tot mai mult teren" (*Teatrul nou*, 1922).

Iată schițate prima oară reperele universale ale dramaturgiei blagiene, care, privită exclusiv din perspectiva restrictivă a dramaturgiei expresioniste germane, își pierde tocmai specificitatea: expansivitatea, supleţea, mobilitatea stilistică și ideatică. Or, calitățile specifice ale pieselor sale sunt tocmai libertatea imaginativă și creatoare, suflul universal, orizontul vast cultural pe care îl activează în imaginarul receptorului-interpret, fie el regizor, spectator sau cititor.

Evident, Lucian Blaga păstrează de la început o detașare echidistantă, declarându-se în fapt adeptul unui modernism cuprinzător, suplu. Aceasta impune cel puțin precauție în interpretarea teatrului său doar ca o derivație directă a expresionismului german.

Consemnând prompt fenomenul înnoirii posibile în teatru prin montarea celor patru piese: *Pelicanul* și *Beție* de Strindberg, *Nyu* de Osip Dimov, *Lisystrata* de Aristofan de către regizorul Karlheinz Martin, Lucian Blaga nu exagerează câtuși de puțin subliniind efectul extraordinar asupra spectatorilor. Publicul s-a dovedit, într-adevăr, foarte disponibil, primind cu entuziasm noul tip de teatru. În felul de a comenta faptul, Blaga însuși este conștient de rolul important ce revine spectatorilor, solicitați în teatrul de avangardă să coopereze activ coparticipativ la înfăptuirea spectacolului.

Lucian Blaga, care scria într-un cotidian din Cluj la acea dată, își propunea deopotrivă o precizare terminologică, dată fiind utilizarea


Lumina

Lumina ce-o simt
Năvălindu-mi în piept când te văd,
Care nu s-au stop din lumina'
Creată în ziua dintâi,—
Din lumina aceea'nsetată adânc de viață?...

foarte frecventă a termenului expresionism în presa românească literară și teatrală (în cotidianul *Rampa*), de pildă, care dădea ample relatări, după 1919, despre toate curentele, dar mai ales despre expresionismul german. Și deopotrivă își propunea o finalitatea atitudinală, încercând să înfrângă inerțiile tradiționaliste ale publicului și criticii. Mai cu seamă în provincie, teatrul clujean, înființat doar de trei stagiuni (la 1 decembrie 1919), fiind mult rămas în urmă față de cel bucureștean.

Printr-o surprinzătoare mișcare tactică – aidoma Magului din *Zamolxe* –, în același scurt articol, Lucian Blaga dă atacul la unul dintre promotorii tradiționalismului: Nicolae Iorga. Interpretând dramaturgia lui Iorga într-o viziune expresionistă, Blaga nu făcea altceva decât să proiecteze în spațiu, în mod personal și creativ, liber, piese a căror structură nefinisată o interpretează ca un virtual scenariu provizoriu, apt pentru inventivitatea regizorală. Dincolo de modernitatea atitudinii hermeneutice, era vorba și de o strategie persuasivă disimulată, aceea de a-l atrage pe marele istoric la sentimente mai bune față de curentele înnoitoare și față de modernism, în general, sugerându-i, că, fără să știe, era în pas cu vremea. Era, de asemenea, poate un mod elegant și jucăuș de a-l tachina, răspunzându-i fin la acuzația de "perversitate", pe care istoricul o adusese nedrept (poate chiar în necunoștința textului) piesei *Zamolxe*.

"Suntem de părere, – spune Blaga – că după ce se va juca piesa «Pelicanul», să se monteze și piese românești în același stil expresionist. Îndeosebi piesele lui Iorga se potrivesc de minune cu acest fel de interpretare, teatrul d-sale fiind cel mai expresionist din literatura noastră."

Această optică valorizatoare, fructuoasă scenic pentru că desăvârșește spectacular imperfecțiunile textetului, infuzându-le sens prin limbajele spectaculare imaginate, după al doilea război mondial – în cuprinsul unei noi avangarde va deveni o practică obișnuită. La mijlocul deceniului șapte (1966), în perimetrul criticii românești, Alexandru Paleologu, cel mai interesant dintre exegeții dramaturgiei blagiene, care demonstrează teatralitatea ei și luptă pentru punerea ei în scenă, va propune și el reconsiderarea din acest unghi, cu totul modern, a pieselor lui Nicolae Iorga.

Dat fiind decalajul considerabil între ritmul modernizării artei teatrale în capitală față de inerțiile naționalelor din provincie, Lucian Blaga insistă asupra însemnătății procesului de modernizare interpretativă. Până la venirea regizorului german, "arta noastră era tot în epoca ei de pubertate romantică, cu decoruri ieftin feerice și cu actori de gesturi largi și graiu solemn de Ștefan cel Mare à la Nottara. După plecarea lui Karlheinz Martin s-a simțit pretutindeni o tendință de a reduce gravitatea retorică și de a da cât mai multă expresie și atmosferă atât prin scenărie [expresia e tocmai cea folosită de Iosif Blaga în *Teoria dramei*] cât și prin joc".

Timp de doi ani, între 1922-1924, când în ziarele *Voința* și *Patria* Lucian Blaga va recenza viața culturală (alternativ cu Adrian Marino și Cezar Petrescu, în aceeași rubrică *Note)*, dramaturgul va urmări nu numai spectacolele clujene, ci și fenomenul teatral românesc în general, raliindu-se tentativelor avangardei teatrale românești de a-l sincroniza cu tendințele artei occidentale.

Toate acestea (și încă multe altele!) recomandă experimentului teatral viu și îndrăzneț întreaga sa creație dramaturgică, pe nedrept acoperită de praful bibliotecilor.

(Fragmente din cartea *Lucian Blaga și Teatrul, vol. I, Insurgentul*, în curs de apariție)

Anca BRADU

Imaginea lui Blaga trebuie reîmprospătată

Cristina Modreanu: S-a înfiripat în această stagiune un curent al readucerii pe scenă a unor texte importante ale dramaturgiei româneşti, mai mult sau mai puţin uitate. Montând „Înviere" de Lucian Blaga ai intrat şi tu în acest curent. A fost o întâmplare?

Anca Bradu: Am intrat în acest "curent" fără să fie ceva programatic. Ce mi se pare însă ciudat ca fenomen este că în fiecare stagiune se creează momente care se circumscriu unei piese, unui autor... Acum doi ani am montat un Witkiewicz când nici un spectacol de acest autor nu exista în repertoriile teatrelor noastre şi m-am trezit apoi că au mai apărut câteva spectacole cu texte de acelaşi autor. Apoi mi s-a întâmplat la fel cu Andreev, când am pus în scenă la Cluj „Cel care primeşte palme". Cu Blaga mă bucur să fi intrat în acest curent pentru că eu cred că dramaturgia românească nu a fost destul exploatată şi redată în forme scenice foarte actuale. Am descoperit textul din întâmplare. Îmi propusesem să mă reîntorc la dramaturgia autohtonă. Pentru mine, Blaga e un autor surprinzător şi fabulos. Tipul de teatru propus de el se află, în germene, în pantomima „Înviere", la care m-am oprit. Dincolo de importanţa formulei teatrale pe care o propunea el în 1925, m-a interesat o apropiere tenace de universul lui. Nu cred că aş fi putut să mă apropii de alte texte ale lui Blaga dacă n-aş fi reuşit să înţeleg, prin intermediul acestei pantomime, polii majori ai dramaturgiei lui care se circumscrie expresionismului. E straniu că piesele lui Blaga au fost acuzate de lipsă de teatralitate, uitându-se că o componentă esenţială a teatrului este poezia textului. În cazul „Învierii", în absenţa textului, demonstraţia teatrală e cu atât mai incitantă pentru un regizor nevoit să recreeze universul textului printr-un dialog fierbinte cu faptele din pantomimă. Odată cu această experienţă parcursă cred că am făcut primul pas de intrare în universul blagian.

C.M. Asta înseamnă că vei face şi următorii paşi?

A.B. Îmi doresc să mă apropii din nou de Blaga. Am un proiect foarte limpede cu „Tulburarea apelor" pe care aş fi vrut să-l montez la Teatrul Mic înainte de dispariţia Leopoldinei Bălănuţă. Am în vedere şi alte texte pentru că eu cred că imaginea lui Blaga în peisajul teatral românesc trebuie reîmprospătată.

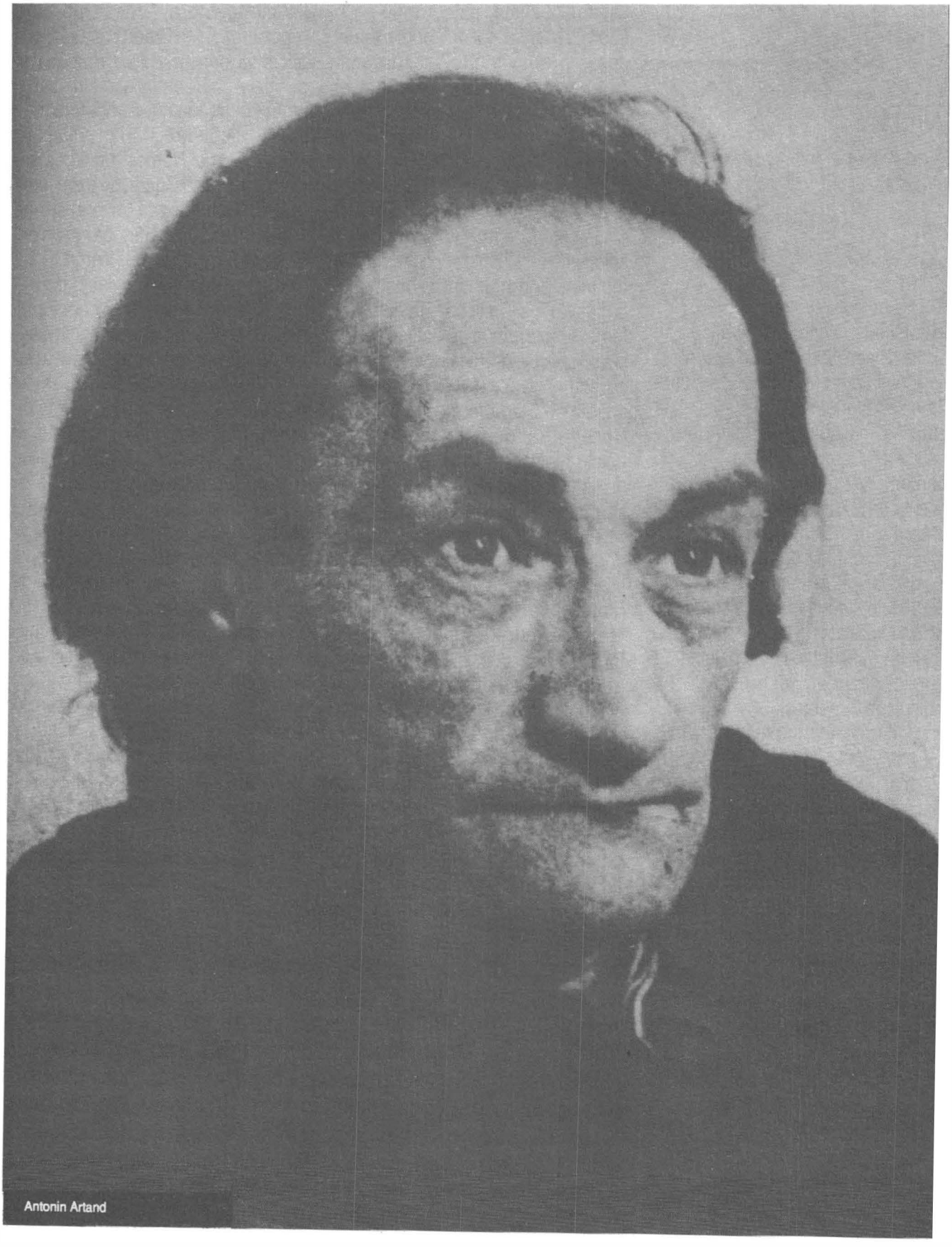
C.M. În lipsa cuvântului a trebuit să apelezi la alte mijloace pentru transmiterea mesajului. A căpătat o mai mare importanţă relaţia ta cu coregraful şi scenograful decât în alte spectacole ale tale?

A.B. Ca importanţă colaborarea mea cu Mălina Andrei (coregrafa) şi Lia Maria Vasilescu (scenografa) a fost aceeaşi. Reflectarea lor în spectacol a fost diferită. De data aceasta colaborarea a fost aproape simbiotică pentru că noi am creat un spectacol al nostru. Mi se pare că spectacolul de teatru modern, care tinde spre un sincretism al artelor ce îl compun, presupune un asemenea tip de colaborare cu ceilalţi creatori ai spectacolului şi cred că noutatea imaginii pe care o caută un regizor în spectacolele sale vine din acest dialog al artelor.

C.M. Acest tip de spectacol a presupus cu siguranţă ceva în plus în ceea ce priveşte munca ta cu actorii.

A.B. Acest "în plus" pe care îl observi în întrebarea ta nu a venit din pricina unui "minus" de text, ci din faptul că am fost puşi în situaţia de a ne reîntoarce la rădăcinile teatrului. Ne-am propus o experienţă de reîntoarcere la esenţa artei actorului care presupune valorificarea maximă a trupului şi a glasului. Experienţa noastră a presupus multă libertate şi o perpetuă resuscitare a fanteziei. Ne-am propus să creăm în interiorul spectacolului un limbaj al trupurilor în mişcare şi în relaţie. Blaga dorea, de fapt: o resuscitare în termenii unei modernităţi teatrale a unor relaţii spirituale esenţiale în cultura românească legate de momentele nunţii, morţii şi mântuirii.

Cristina MODREANU



Antonin Artand

Cristina MODREANU

Blaga prin prisma lui Artaud

În configurația operei dramatice a lui Lucian Blaga, apreciată de exegeți ca "o esențială creație literară", în care "poezia, simbolul, emoția subliniată până la mit sunt mijloacele lui de expresie" (Pompiliu Constantinescu), pantomima „Înviere" a avut un rol secundar. Ea nu apare în toate edițiile dedicate teatrului lui Blaga și nu a fost pusă în scenă niciodată până acum. Regizoarea Anca Bradu a avut curajul de a pune în scenă acest text de o factură atât de specială, în fond o lungă descriere a acțiunii scenice cu doar câteva inserții de "grai articulat". Spectacolul Ancăi Bradu, coprodus de Teatrul Național din Tg. Mureș (prin compania "Liviu Rebreanu") și Compania "Lucian Blaga", de curând înființată la Alba-Iulia, deschide pentru spectator o fantă magică prin care acesta să-și poată întrezări "rădăcinile", pretextul fiind o poveste simplă: o mamă își mărită fata cu un bogătan dintr-un sat îndepărtat; o boală neiertătoare seceră viețile celorlalți trei fii ai femeii, dar mama nu poate muri și ea de dorul fetei. Ea îl retrezește la viață pe Constandin, fiul cel mare, care o îndemnase să mărite fata, pentru a i-o aduce înapoi. Când fata sosește, mama poate muri în brațele ei.

Dintr-o mică scenă rotundă, din scândură vopsită în negru, se întind patru brațe ca niște poduri suind ușor spre cer, în spațiul dintre ele este așezat publicul, asigurându-se o implicare fără drept de apel, în genul celei "propovăduite" de Antonin Artaud (afinitățile semnatarei spectacolului cu teoreticianul teatrului cruzimii neoprindu-se aici). Concepția scenografică a Liei-Maria Vasilescu se continuă în costume, machiaj și lumini, toate reconstituind o atmosferă stranie, propice parcă spiritismului. Miturile sunt chemate la întâlnire prin ritualuri de inspirație păgână aduse în scenă de un cor al femeilor și un cor al bărbaților în care s-au topit corul antic și personajul colectiv (popor, lăutari, nuntași) amintit de Blaga în "scenariul" său. Coregrafia devine un element fundamental al spectacolului. Dansul dezlănțuit, mișcarea îmbogățită cu semnificații, gesturile mustind de înțelesuri, sunetele de diferite intensități sunt mijloacele menite să suplinească lipsa cuvântului (coregrafia excelentă îi aparține Mălinei Andrei). Spectacolul se înrudește cu poezia lui Blaga, prin atmosfera sa magică de lume primordială în care sunt țesute esențe sublimate. Performanța la care au ajuns actorii – aceea de a transmite fără vorbe o succesiune de stări menite să sugereze curgerea acțiunii – este, cu siguranță, rezultatul unui îndelung proces de analizare amănunțită a personajelor, a simbolisticii acestora, proces pe care regizoarea Anca Bradu pare să fi pus accentul principal. I-au răspuns în special Ada Milea (al cărei Idiot este un ghem de teamă, zâmbet, uimire, plâns, disperare, furie, umilință), Marius Cornel Nemeș (un Constandin complet transfigurat de experiența învierii), Doina Preda (mama) și Tina Moga Oltean (Vochița), dar și actorii ce alcătuiesc cele două coruri.

Poate furată de jocul fascinant al condensării de sensuri în gesturi și priviri, regizoarea pierde din vedere un element esențial: claritatea poveștii. Scenele devin astfel frumoase în sine pentru spectator, care nu mai știe însă cum să le lege între ele și nici nu poate identifica toate personajele. Pentru a-și demonstra odată în plus apropierea de teoriile lui Artaud (doar el pleda pentru "un spectacol care nu se teme de a merge cât se poate de departe în explorarea sensibilității noastre nervoase"), Anca Bradu a introdus chiar un miezul spectacolului său un fragment din „Teatrul și ciuma", dând o nouă dimensiune pantomimei lui Blaga. Formula scenică aleasă de regizoare – rostirea "discursului" chiar de către Ciumă, materializată în personaj (interpretată de Monica Ristea Horga), este un mod inspirat de a-i pune față în față, pe cei doi creatori: Blaga și Artaud.

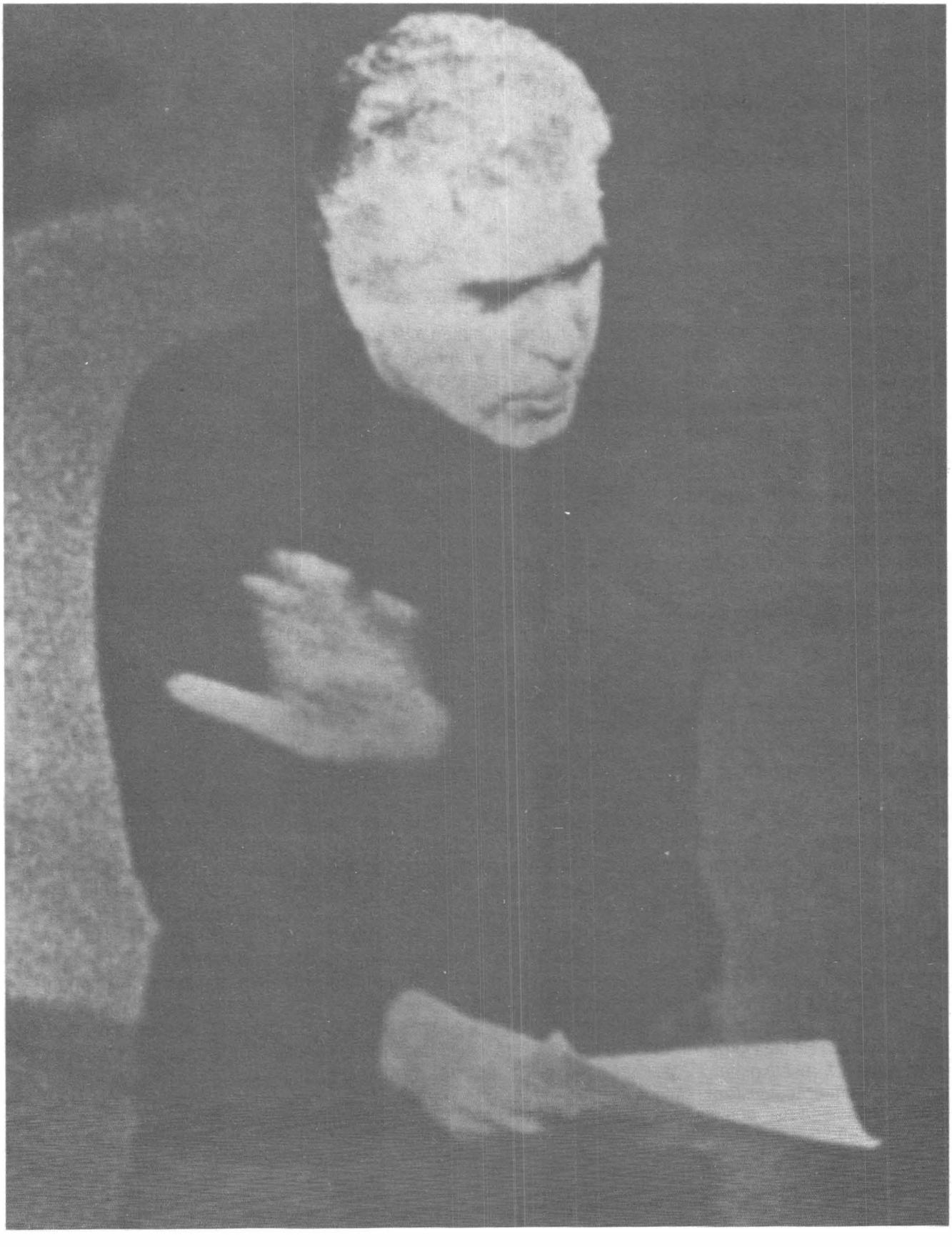
***Înviere.* Direcția de scenă și ilustrația muzicală: Anca Bradu. Scenografia: Lia-Maria Vasilescu. Mișcarea scenică: Mălina Andrei. Distribuția: Doina Preda (mama), Monica Ristea Horga (Ciuma), Tina Moga Oltean (Vochița), Marius Cornel Nemeș (Constandin), Eduard Marinescu (Bogătașul), Ada Milea (Idiotul), Gabriel Dumitraș (Fratele mijlociu), Sorin Leoveanu (Fratele mic), Suzana Macovei, Diana Văcaru, Luminița Văleanu, Cristina Haltzli, Mihaela Stoica (Corul femeilor), Radu Olăreanu, Dan Rădulescu, Liviu Pancu, Ion Vântul (Corul bărbaților). Data premierei: 2 octombrie 1998 (Alba-Iulia); 10 octombrie 1998 (Tg. Mureș).**

Anna HALÁSZ

Lucian Blaga și „Învierea" sa

Foto: Bartha László

Poetul, filosoful, dramaturgul, a cărui baghetă magică este cuvântul a scris scenariul de pantomimă "Înviere" în 1925, când tăcerea care i s-a impus mai târziu se ascundea într-un nebănuit și îndepărtat viitor. A gândi o piesă de teatru fără text înseamnă, în primul rând, un experiment îndrăzneț, cu veleități de regizor creator. În viziunea lui Blaga, sfera mitică a traiului și folclorului țărănesc cuprinde nu numai sfera fanteziei, dar și cea a spaimei ancestrale, care, la acest sfârșit de veac și mileniu, pare să primească trup de realitate. "Se poartă" în prezent ideea sfârșitului lumii, care de când e lumea se concretiza în războaie, în epidemii, în cataclisme naturale. Scenariului de față, realitatea sfârșitului de veac și mileniu îi oferă o actualitate înfiorătoare. Ca un punct de sprijin pentru spectacol, regia include (în povestirea fetei măritate în străinătăți, care fuge de acasă la vestea ciumei sau poate la chemarea telepatică a mamei, să aducă înapoi lumina, să insufle însănătoșirea, învierea lumii) un text și cu el un personaj: Ciuma însăși – un citat cât un rol din eseul „Teatrul și ciuma" de Antonin Artaud, jucat de Monica Ristea Horga. Afară de ea nu mai vorbește nimeni. Doar tânguirea Mamei răbufnește din când în când chemându-și, dojenindu-și fiul, Constandin, care a dat-o pe Vochița după un străin, în depărtări.
Dar lucrul cel mai uluitor în gândirea și performanța tinerei regizoare Anca Bradu este includerea pantomimei de sunet în pantomima de mișcare. Pe lângă muzică și vuietele naturii mânioase, pe care le-am simțit-auzit și în "Phaedra" lui Silviu Purcărete, când Theseu îl invoca pe Neptun, Anca Bradu mai ascultă și deslușește din acest uragan de sunete amenințătoare vocea umană, lamentoul abia șoptit a cărui melodie o înțelegem ca pe o muzică interioară a sufletului părăsit de Dumnezeu.
Tânăra regizoare mai are „două mâini drepte": scenografa Lia-Maria Vasilescu, și maestra mișcării scenice, Mălina Andrei. Scena este ca un cotlon prăpăstios al naturii, cu patru urcușuri printre abisurile și un coridor circular deasupra capetelor noastre – ca o imensă centură care ține în echilibru și coeziune doagele lumii care se destramă. Spaima, disperarea, și forța vitalității se manifestă într-un ritm vijelios, un dans cvasi-călușăresc care bubuie deasupra capetelor noastre într-o viteză diabolică. Oamenii se zbat să urce, să se târască în sus și nu le reușește! Bărbați tineri se avântă și alunecă înapoi în adâncuri, formând hecatombe de-o frumusețe clasică – ca pe frizele și timpanoanele antice cu scene de război – dar aici nu-i război, nu e moartea adusă de semeni, ci de forțe superioare sau mai degrabă infernal de inferioare. Grupurile celor neputincioși, care se tupilesc strângându-se între ei înșiși, fără o ramură înfrunzită care să-i acopere, tânguiesc încet, și atât de articulat, că s-ar putea pune pe note – dar nu e cântec, este suspin în proză.
Iar globul luminos urcă, coboară, joacă deasupra lor ca speranța. Și Ciuma imensă, energică, frumoasă se joacă cu el – minge amenințată. Dar Vochița ajunge acasă, s-o îmbrățișeze pe mama muribundă, deja, de moarte bună și Trupurile doborâte se ridică, firesc, ca din trezire.
O nemaipomenită noblețe și delicatețe a mișcării, a gesturilor, la toți, dar mai ales la Vochița – Tina Moga Oltean – un simț și coeziune a ansamblului ca în circulația sângelui, face ca această vorbire totală fără cuvinte să treacă toate rampele, toate barierele de limbă. O videocasetă despre acest spectacol ar trebui să aibă loc într-o nouă capsulă a timpului, ca un sumar al nefericitului secol XX. Silviu Purcărete ne-a învățat să vedem în întunericul montărilor sale mitice. Anca Bradu cere dreptul conflictului ca esența noțiunii și fenomenului teatru, confruntând întunericul cu lumina.
N-am văzut spectacolul ei cu "Domnișoara Nastasia" la Institutul de Teatru din localitate. A primit o critică ucigătoare. Dar citirea provocator de originală a textului dramatic este o mare calitate de regizor, un lucru care a determinat explozia teatrului românesc încă în perioada Penciulescu–Esrig, și continuă să fie motorul ineditului captivant și convingător, de-acuma la generația nepoților. Anca Bradu este viitorul, una, care merge în frunte cu făclia.



În 1998, lumea scenei a sărbătorit o sută de ani de la crearea acelui centru care a iradiat teatrul secolului: Teatrul de Artă din Moscova condus de K.S. Stanislavski și V.I. Nemirovici-Dancenko. Ca un preambul al acestui eveniment, la sfârșitul anului 1997, am reunit la Paris un număr important de universitari și regizori care au comentat noțiunea "teatrului de artă", teatru ce-și propune să restaureze modul de a face teatru, încredințând scenei sarcina de a se perfecționa pentru a putea doar astfel să se adreseze unui public ce consideră spectacolul ca un eveniment artistic. Giorgio Strehler, director al Teatrului Piccolo din Milano, care tocmai își sărbătorise cincizeci de ani de existență, a încarnat modelul european al teatrului de artă. El a vorbit la Vieux Colombier, sală-fetiș, căci acolo Jacques Copeau, la începutul de secol, a lansat primele manifeste pentru "un teatru de artă" în Franța, și și-a transformat discursul într-un program de viață. O lună după aceea, Strehler murea și textul pe care-l publicăm aici reprezintă testamentul său artistic.

Giorgio Strehler a animat o trupă, Piccolo Teatro, din 1947, și a constituit un repertoriu în care textele italiene au fost la sursa marilor sale succese: ***Arlechino, slugă la doi stăpâni, Gâlcevile din Chioggia, Piațeta*** *de Goldoni,* ***Uriașii munților*** *de Pirandello,* ***Marea magie*** *de Eduardo de Filippo. El a realizat, de asemenea, spectacole memorabile cu* ***Galileo Galilei*** *sau* ***Opera de trei parale*** *impunându-se în anii '50 drept cel mai ilustru regizor brechtian. Pe de altă parte, moștenitor al tradiției italiene, Strehler a reînnoit spectacolul de operă semnând câteva capodopere scenice cu* ***Simone Boccanegra*** *de Verdi sau, indispensabila* ***Nuntă a lui Figaro*** *de Mozart. A fost un regizor profund marcat de muzică și continuu ședus de figura dirijorului care a vrut să fie. El e un precursor al întâlnirii teatrului cu opera din anii '60.*

Strehler a fost o încarnare a figurii regizorului "luminilor", regizor încrezător în teatru și în om. Splendoarea spectacolelor sale l-au impus ca figură de vârf a teatrului de artă european. Și acest statut s-a confirma în anii '70 prin alte câteva reprezentații celebre cu ***Regele Lear, Furtuna*** *sau* ***Livada de vișini.*** *Ultima sa realizare importantă a fost un spectacol-lectură cu* ***Faust,*** *testament scenic de astă-dată. Strehler a murit repetând Mozart:* ***Cosi fan tutte****. În seara de Crăciun inima i-a explodat.*

George BANU

Giorgio STREHLER

CELE PATRU CETĂȚI ALE TEATRULUI DE ARTĂ

Am fost poftit aici, la *Théâtre du Vieux Colombier*, teatru pe care l-am cunoscut când eram tânăr și pentru a cărui reînnoire m-am luptat, pentru a vorbi despre *Piccolo Teatro* ca despre un teatru de artă. V-ați întrunit aici de două zile pentru a discuta despre această chestiune, despre această realitate. Dorința era legitimă, și legitim este de asemenea să te interesezi azi de teatrul public, așa cum au făcut-o recent la Brest câțiva dintre colegii mei. Teatru de artă și teatru public - chestiunile par diferite, fiind totuși apropiate. Ba chiar este de dorit, acum mai ales, să le legi una de alta pentru a le prinde în aceeași reflecție. Este o manieră de a ne lua în discuție meseria în relațiile sale cu prezentul și în același timp să ne punem întrebări în legătură cu publicul. Publicul este protagonistul teatrului și trebuie să ne gândim la el și să-i amintim că este opera oamenilor de teatru. Trebuie să știe că nu-l uităm.

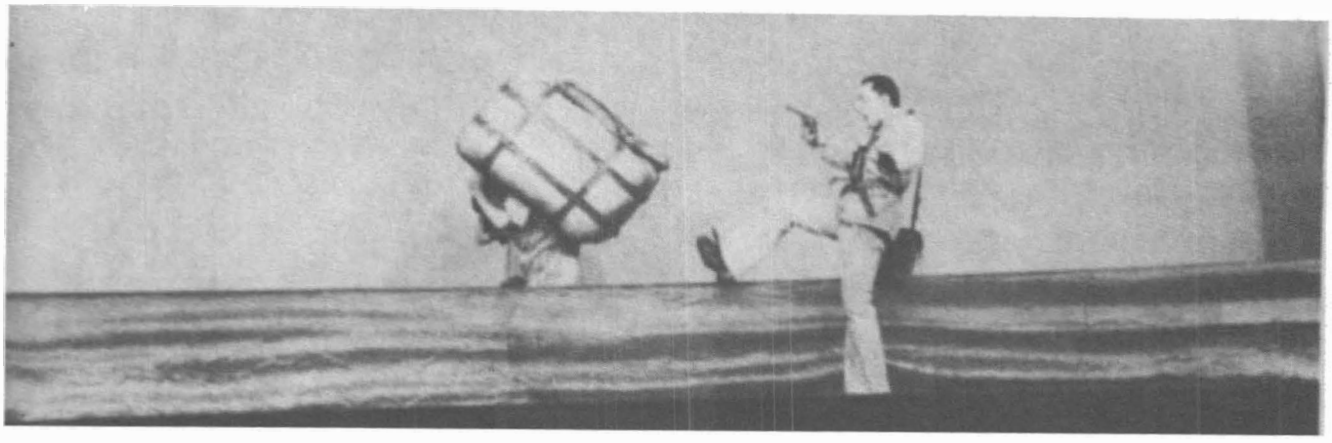
Ne apropiem de sfârșitul secolului, și este firesc să ne simțim obligați să facem un bilanț. Nimeni nu va fi scutit, și se va strădui să-și facă bilanțul politic, social, uman... Noi, bieți oameni de teatru, trebuie bineînțeles să vorbim despre teatru. Meseria noastră publică este legată de colectivitate, suntem cei mai sensibili față de relațiile care există între arta noastră și societatea în care trăim. Toți artiștii stabilesc un raport față de societatea în care trăiesc, dar posibilitatea pe care o au de a vorbi despre viață așa cum este văzută ea, este diferită pentru un pictor sau un muzician întotdeauna singur și pentru un grup de actori însoțiți de un regizor, de un scenograf, de un ecleragist... Aceștia vor să se adreseze, împreună, unui grup de persoane care se duc seara într-o sală ca să-i vadă. Aceste grupuri comunică între ele, de aceea suntem noi atât de sensibili față de problemele colective. Făcând bilanțul secolului, constatăm că teatrul de artă a fost unul din punctele forte ale veacului nostru. Dacă dăm la o parte toate eșecurile, erorile, ratările, pe scurt, dacă operăm o triere, descoperim o mulțime de bijuterii, de nestemate, de persoane eroice... toate aparțin teatrului de artă așa cum îl concep eu. Între spectacole, piese și artiști se produce un schimb pe care noi suntem datori să-l întreținem. Este marea îndatorire ce-i revine Uniunii Teatrelor din Europa. Pentru început, voi spune pur și simplu că teatrul de artă este de o importanță capitală pentru noi cei care îl facem. Nu știu dacă este adevărat pentru teatru în general, dar pentru noi, da. Și asta privește întreg acest secol, teribil de dialectic, care a produs lucruri oribile dar și lucruri extraordinare, fiind marcat totodată de distrugere și de speranță. Sunt fericit că am trăit în epoca aceasta. Nu sunt bucuros că am trecut prin război, dar sunt fericit că am putut face teatru în acești ultimi cincizeci de ani... Generația noastră s-a confruntat cu toate aceste probleme, dar precursorii noștri ruși, francezi, nemți n-au fost scutiți de ele. Teatrul nu s-a putut sustrage tulburărilor istoriei noastre, și nici nu a putut ignora viața oamenilor care l-au făptuit. Ajuns la sfîrșitul secolului, catalogul reușitelor sale este bogat, – bogat în autori, actori și regizori. A început cu *Livada de vișini*, o piesă teribilă, care trebuie întotdeauna jucată când se poate și, mai ales, când ești în stare s-o vezi. Sunt ridicoli, oamenii care nu înțeleg că totul se schimbă, dar sunt totodată atât de patetici! Angoasa lor este imensă. A mai fost și Pirandello, și Beckett... Au mai fost și actori care au schimbat totul. Nu am cunoscut-o pe Eleonora Duse, nu știu ce timbru de voce avea și n-o s-o știu niciodată. Dar știu ce-mi povestea Luchino Visconti într-o zi. "Eram copil, de șapte sau opt ani, când părinții mei care mă luau regulat la teatru, mi-au spus într-o seară că mergem s-o ascultăm pe Eleonora Duse. Am ajuns cu întârziere, spectacolul începuse. Scena reprezenta o grădină, cu două doamne așezate pe o bancă. Una dintre ele ținea în mână o umbrelă cu care se juca nepăsător,

vorbind pe un ton obișnuit, banal... nici nu o auzeai întotdeauna foarte bine. L-am întrebat atunci pe tata când avea să înceapă spectacolul ?" Începuse, dar copilul nu-și dăduse seama că nu era nici o diferență între viață și teatru. "A fost o mare lecție, a conchis Visconti. Duse juca teribil de adevărat." În felul ei, ea făcea teatru de artă. Noi nu am cunoscut-o, dar de atunci au mai fost și alți actori minunați... ce am pierdut am pierdut, ce trebuia să vedem am văzut... Iar mâine, ce avem de văzut ? Ce avem de văzut depinde de ceea ce trebuie să facem. Suntem răspunzători.

Pentru a ne întoarce la teatrul de artă din acest secol, aș vrea să iau drept punct de plecare un articol al lui François Regnault, publicat în revista *Le Théâtre en Europe* nr. 9 din 1986, pe care-l găsesc extraordinar. Este intitulat : *Povestea celor trei cetăți.* "Primul aștepta totul din partea teatrului, pentru al doilea teatrul nu era altceva decât teatru, iar pentru al treilea teatrul era teatru dar și altceva. Primul, Jacques Copeau, și al doilea, Louis Jouvet, nu formează, desigur, împreună cu Bertolt Brecht, al treilea, un trio și nici un grup; nimeni nu i-a văzut pe toți trei împreună. Al doilea a fost elevul primului, iar al treilea, din punctul de vedere al Franței, venea dintr-altă parte. Totuși, vom pretinde aici că ei incarnează - ar trebui să spunem că primul incarnează, al doilea "dezincarnează", al treilea demonstrează - trei poli diferiți, opuși, ai unei concepții despre *locul* teatrului în societate. Ne vom strădui deci să caracterizăm cei trei poli ai cetății, nu atît din punct de vedere al principiilor generale, empirice sau raționale, și nici din punct de vedere al dramaturgiei sau al jocului actorului, dar mai ales în funcție de jocul acestei geometrii variabile, locul fizic al teatrului în cetate, în societate." Pornind de la aceasta, Regnault vorbește pe rînd de fiecare dintre acești trei. Reprosul pe care i-l fac este că lipsește într-un fel prima cetate, aceea a lui Stanislavski, care, știu bine, nu este singur. Mai există și Dancenko, așa cum Marx nu este singur, îl are întotdeauna pe Engels alături. Da, sunt patru cetăți în această poveste a teatrului de artă. S-au născut în acea țară, cea mai vastă, contradictorie și disperată, bogată în potențialități, care este teatrul.

Teatrul pleacă de la dorința de a se regrupa pentru a propune un produs artistic unui anume public. În tot lungul istoriei sale, a fost dominat, în primul rând, de obiceiuri. "Mama mea așa juca, jar tatăl meu așa juca, eu am încercat să fac contrariul." Poate că la origini, bunicul era foarte bine, apoi tatăl a fost mai puțin bine și nepotul și mai puțin. Acest teatru familial se deteriorează cu timpul. Este amenințat de degradare. Atunci a apărut ideea teatrului de artă în mintea unui actor - Stanislavski era un actor - și a lui Dancenko care era un director de teatru, un regizor, dar nu era actor. Ei se unesc pentru a restaura teatrul, pentru a face mai bine decât ce văd în jurul lor, pentru a descoperi ceva diferit. Și atunci au norocul formidabil pe care nici unul dintre stăpînii cetăților nu l-au avut, cu excepția lui Brecht : au avut un autor, un imens autor, Cehov.

Relațiile lor n-au fost dintre cele mai comode. Cehov nu este niciodată mulțumit, pe scenă este prea mult zgomot, prea mult dintr-asta, prea puțin dintre-aceea, nu se râde, nu ai voie să plângi... Dar această colaborare agitată mă emoționează mult. Mi-l închipui pe Stanislavski, care, în *Pescărușul,* juca rolul lui Trigorin și figurase un scriitor gingaș, fermecător, în straie albe și rostindu-și replicile cu nonșalanță. La sfârșit îl întreabă pe Cehov ce părere are : "Hm!... Trigorin, eu îl văd mai degrabă purtând pantaloni cadrilați, fumând trabuc și cu pantofii găuriți." Stanislavski rămâne mut și Cehov pleacă fără să mai adauge un cuvânt. Autorul distrusese cu aceste detalii imaginea lui Trigorin pe care o crease

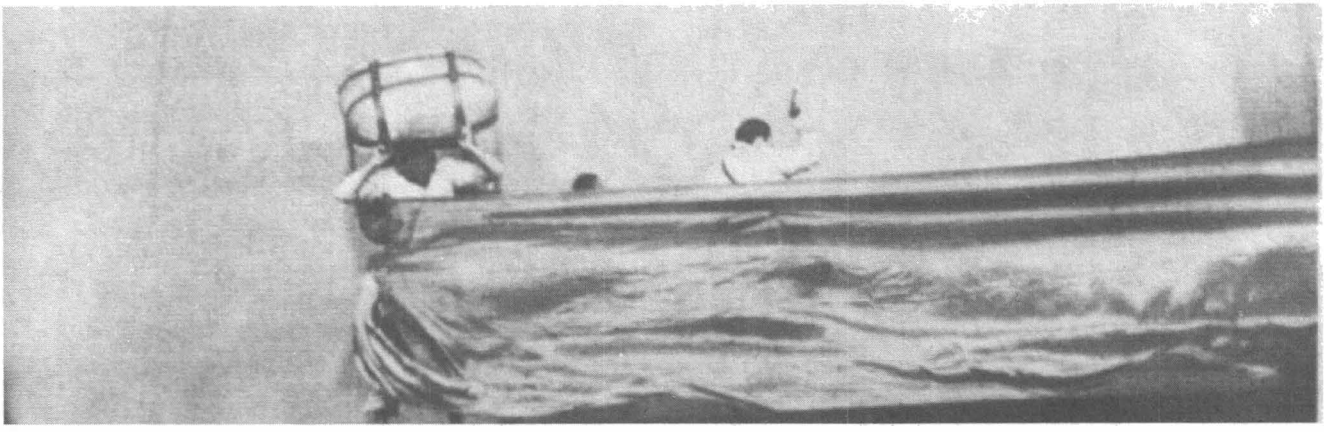


Stanislavski. I-a trebuit câtva timp regizorului ca să înțeleagă că Cehov îi sugerase că tragicul lui Trigorin provine din faptul că este în realitate un personaj jalnic, puțin cam vulgar, înfumurat, un scriitor pe care nimeni nu-l citește înafară de Nina care-l adoră. Dar văzându-i pantoful găurit și pantalonii cadrilați, noi înțelegem că Nina se înșală. Se înșală așa cum te înșeli în dragoste. Trigorin nu este cel pe care-l crede că este... iar noi, nu ni s-a întâmplat oare niciodată să ne facem iluzii în legătură cu cea sau cu cel pe care-i iubim ? Aceasta este eroarea tragică despre care Cehov vroia să-i vorbească lui Stanislavski. Șansa acestuia a fost de a fi avut un autor în preajmă.

Copeau n-a avut un autor. El a trebuit să facă un ocol prin clasici, și, slavă Domnului, Franța are din belșug. L-a luat pe Molière, așa cum ar fi putut să-i ia pe Corneille sau pe Racine, în locul unui autor contemporan. Și a început să facă un teatru diferit de cel care se obișnuia. Și s-a arătat necruțător față de teatrul-marfă. S-a revoltat împotriva persoanelor care se duc la teatru după cină ca să râdă, ca să se distreze. Nu are dreptate, nu cred că acești oameni trebuie disprețuiți. Ei se duc într-o sală ca să vadă, împreuna cu alții, felul în care joacă anumiți actori, poate nu foarte bine, personaje și situații care nu sunt neapărat foarte interesante și nici foarte artistice. Dar fac efortul de a ieși din bârlogul lor, de a se dezbăra de acel odios aparat care te leagă de casă, televizorul, de a intra într-un loc și de a spune : "A! ia te uită, e și prietenul meu aici !", sau, dimpotrivă, de a întâlni pe cineva pentru a petrece câteva clipe împreună. Este un lucru admirabil. Publicul este misterul teatrului. De ce vine la teatru? De ce aleg acei oameni să fie acolo în seara aceea, să facă cunoștință, poate chiar să se iubească cât de cât? Nu poți să stai așezat unul lângă altul mai multe ore în șir fără să stabilești vreo legătură cu vecinii tăi apropiați. Nu știm ce fel de legături, dar știm că există, asta-i fără îndoială. Căci teatrul este un fel de a renunța la singurătate pentru a te regăsi într-o colectivitate. Înainte, faptul de a merge la teatru părea mai firesc decât azi, când ispitele s-au înmulțit... a iubi teatrul, azi, nu merge de la sine. Spun asta pentru ca să nu se uite că teatrul este o noțiune mult mai largă decât teatrul de artă. Iar Copeau, tare mă tem că uitase acest lucru. El spunea că voia să iasă din teatru pentru a-l servi mai bine.

Pe Copeau nu l-am cunoscut foarte bine. El m-a influențat indirect prin unul din spectacolele sale cele mai interesante *Misterul Sfintei Uliva*. L-am văzut cu ochii unui copil, dar asta nu are importanță. Căuta copii pentru a juca rolul unor îngeri. Eram cu mama, m-am prezentat, dar nu m-a vrut, spunea că am părul prea negru. Îi simt și azi degetele răsfirîndu-mi pletele : "Este prea negru, mă deranjează". Mai târziu, am văzut spectacolul, cei trei îngeri duceau o corabie pentru a simboliza călătoria... nu eram printre ei pentru că eram prea negru. Dar pe Copeau, nu l-am uitat. Ani după aceea, un strănepot al lui a venit la *Piccolo* să se angajeze ca mașinist. Îmi plăcea să știu că în culise se afla unul din neamul lui Copeau. Familia era acolo.

Pentru Copeau teatrul este o mașinărie infernală. Trebuie să ieși de acolo. De ce ? Ca să faci alt teatru. Copeau n-a părăsit niciodată cu adevărat cetatea teatrului. A părăsit instituția pentru a face alt teatru. Care teatru ? Avea despre teatru o idee foarte mistică, deosebit de austeră... gândea că teatrul este un lucru sacru. Și nu poți atinge sacrul într-un spectacol păgân, de bulevard. Se înșela, pentru că puțin sacru există întotdeauna, chiar și în spectacolul cel mai jalnic, cu publicul cel mai stupid... fiorul există întotdeauna, nu poți juca fără puțină nebunie... Trebuie întotdeauna un dram de nebunie pentru a-ți depune inima în mâinile oamenilor care te privesc.



Copeau visa la un teatru într-adevăr mistic, desigur utopic. Nu spunea el că se depărtase de teatru pentru că voia să ceară actorilor ceea ce doar Dumnezeu le poate cere ? Toți l-au părăsit, dar învățătura lui a fost preluată de cineva precum Michel de Saint Donio care a predat în Anglia. Mulți mai sunt cei care se prevalează de ea. Teatrul de artă al lui Copeau are moștenitori.

Nu știm ce fel de teatru voia să facă Copeau înafara teatrului, dar știm că era vorba mai curând de un teatru colectiv. Și de asemenea de un teatru artizanal, actorii trebuiau să-și coase singuri costumele, să-și sculpteze măștile, să funcționeze ca membrii unei corporații de meșteșugari. Pentru a-și atinge scopul a avut intuiția necesității de a întemeia o școală. Nu putea concepe teatrul fără școală. Nici eu nu pot. La începutul anilor '50 am deschis o școală pe care a trebuit s-o închid cinci sau șase ani mai târziu. Nu puteam să repet până târziu seara și-apoi să mă-ntorc dimineața la școală, era insuportabil. Acum câțiva ani am mai deschis o școală, dar de astă dată aranjându-mă puțin, ca și Jouvet, făcând compromisuri față de exigențele cursurilor. Mă duc și eu când pot, iar elevii vin după-amiaza la repetiții. Atunci le vorbesc, îi poftesc să urce pe scenă, fac școală cu ei în plină acțiune teatrală.

Teatrul de artă nu ți-l poți închipui decât așa. Cu o școală. Altminteri riscă să devină estetizant, ba chiar steril. Ăsta-i motivul pentru care și Stanislavski a predat. Iar elevii lui, la rândul lor, au avut toți câte o școală. Meyerhold, Vahtangov, Tairov, toți l-au trădat, dar învățătura lor purta pecetea lui Stanislavski. Și aceasta datorită formării lor, la școală. Copeau o înțelesese în felul lui.

Și acum, iată-l pe al treilea, pe Jouvet. A fost maestrul meu. Celălalt, Stanislavski, a fost maestrul tuturor, chiar al lui Brecht, credeți-mă. Jouvet l-a părăsit pe Copeau care zicea despre el : "Nu caută decât succesul", sau și mai rău, cu un anume dispreț : "Jouvet nu-și dorește decât succes". A făcut o carieră cinematografică, dar puțin îi păsa de cinema, v-o spun eu, căci l-am cunoscut bine pe acest maestru dificil, l-am cunoscut ca om. Stătea așezat în fotoliul lui de la Ateneu, nu-mi cerea să fac nimic, nu eram asistentul lui... nu-mi spunea lucruri extraordinare, nu aveam impresia că sunt îndoctrinat. Dar câte nu-mi spunea acest om ale cărui învățăminte le-am interpretat acum câțiva ani în piesa lui Brigitte Jaques *Elvira – pasiunea teatrală*. Lui, nu i se părea că trebuie să pleci într-alt loc ca să faci teatru. Nici să întemeiezi altă școală; se ducea regulat la Conservator, căci celălalt, maestrul lui, îl învățase necesitatea de a lucra în cadrul unei școli. Dar nu a deschis o școală pentru trupa lui pe care o formase cu timpul. Jouvet credea că în teatru, dacă ai răbdare, ajungi să înveți totul, înveți chiar să devii bătrân sau tânăr, vârsta nu conta. Da, înveți...

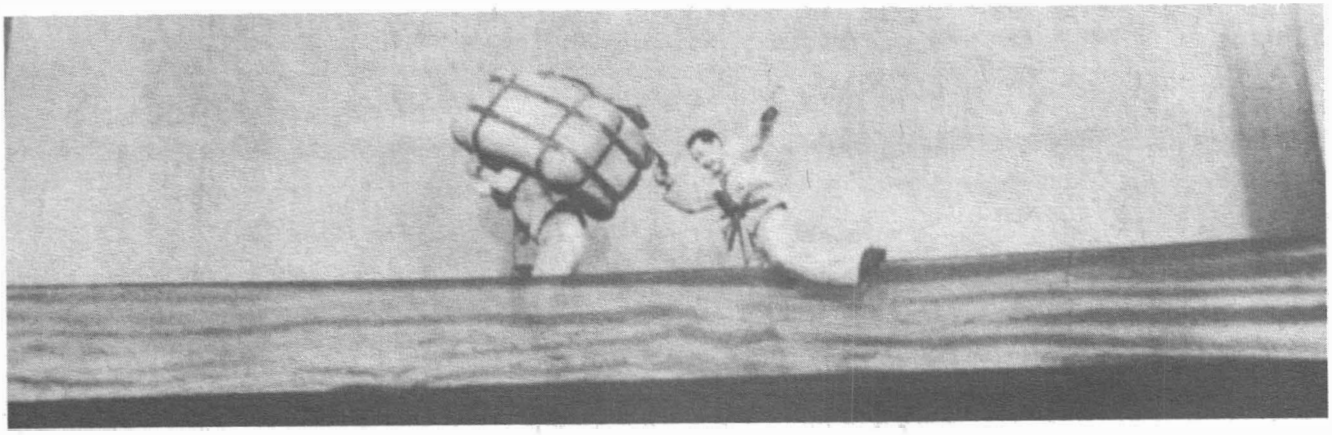
Jouvet crease și el o cetate, care era puțin mistică. Era mistica scenei, a trupei, a teatrului pur și simplu. Mi-amintesc de ziua în care, la Florența, Jouvet își aștepta actorii pentru a repeta *Școala femeilor* de Molière cu care venise în turneu, în Italia. Dăduseră nu știu câte reprezentații, dar Jouvet tot îi punea să mai repete. Era singur, nimeni nu venise, apoi, cu o întârziere de trei sferturi de ceas – o oră, actorii au sosit, scuzându-se : "Am dat o raită prin Florența, e prima dată că ne găsim aici". Jouvet le răspunde : "Florența, ce este Florența? Rafael, Uffizi... Florența voastră este aici."

"Florența era scena" – Jouvet se închisese în teatru. Nu ieșea defel. Era ceva sacru în această izolare. Rămânea închis în meserie. Într-o zi mi-am luat inima în dinți și l-am întrebat : "Dar, despre politică, ce credeți ?" "Multe", mi-a răspuns. "Dar votați uneori pentru cineva?" Cred că nu vota, nu era nici de partea unora nici de partea celorlalți. Era un

călugăr, un călugăr laic. Ducea o viață monahală, dedicată nu lui Dumnezeu, ci teatrului. Restul, și viața, și dragostea... nu-l interesau. Teatrul era un absolut. Atunci am înțeles că-mi lipsea ceva. L-am părăsit pentru a-l lăsa să facă în continuare un teatru foarte bun, un cinema foarte bun, dar eu, m-am îndreptat spre a patra cetate.

A patra cetate îi aparține lui Brecht. L-am întâlnit din întâmplare, înainte chiar de a monta una din piesele sale. Lucrul se petrecea la Berlin... i-am adresat cuvântul cu multă timiditate, cu umilință : "Maestre"... "Nu sunt un maestru, mi-a răspuns, nu fac decât propuneri." Apoi am început să discutăm împreună și a avut cu mine relații altele decât avea cu colaboratorii săi. De aceea și mergeam des la Berlin, ca să mă duc în teatrul lui, să stau alături de el în timpul repetițiilor, să discut puțin, câte o jumătate de ceas din când în când. Mă învăța cum să fiu uman, cu Dumnezeu sau fără Dumnezeu, cu Florența sau fără Florența, cu Marx sau fără Marx. Trebuie să fim oameni, spunea el, dar trebuie să avem idei personale, convingeri, căci numai așa putem face teatru cu adevărat. Dacă tu, "actorul dezincarnat", cum spunea Jouvet, ești cât de cât prins în viață, te poți apropia de Hamlet. Dacă compari, dacă ataci și ești atacat, dacă iubești, dacă înșeli, pe scurt dacă te zbați în mocirla vieții, atunci poți să înțelegi și să depeni povestea lui Hamlet. Și o poți face pentru că dispui de propriul tău material, pentru că este o parte din tine, o parte din oamenii epocii tale pe care o pui în acest rol... Brecht m-a învățat de asemenea că poți înțelege lucrurile într-un anume fel, și apoi să-ți dai seama că ai greșit. Atunci am descoperit că pot repeta cu îndârjirea lui Jouvet, dar și să mă duc să votez. Brecht m-a făcut să descopăr utilizarea dialecticii, nu numai în teatru dar și în viață. M-a învățat ce este îndoiala, curajul de a mă îndoi de propriile mele certitudini. Când mă gândesc la el astăzi, ceea ce mă îndurerează este să-i văd pe unii dintre adversarii săi prezentându-l ca pe un om atoateștiutor.

Când am intrat în a patra cetate am înțeles că lungul drum al formației mele luase sfârșit. Nu a fost instituțională, am desăvârșit-o făcând teatru. Totul a fost trăit, încercat, admis, criticat în timpul practicii teatrale zilnice, practica de la *Piccolo*. Chiar atunci când l-am părăsit, timp de trei ani, din 1968 până în 1971, pentru a constitui o trupă independentă, *Grupul Teatru și acțiune*, mi-am continuat formația, marcată de experiența celei de-a patra cetăți. Am acționat în spiritul din '68, dar diferența era că trupa nu era formată din tineri dornici să devină actori, ci din profesioniști care lucrau în teatru, nu aveau probleme de șomaj dar voiau să se unească în jurul meu ca să ne angajăm într-o practică autonomă. Am lucrat în autogestiune. A fost greu, depindeam de succes, de rețeta fiecărei seri... în timp ce unii strigau "vrem să facem revoluție" – și n-au făcut-o – un grup de actori s-a constituit pentru a face teatru de artă în afara circuitelor obișnuite. Era felul nostru de a fi în dezacord. Eu, care am întemeiat un teatru, m-am plasat de cealaltă parte, împotriva teatrului, împotriva propriului meu teatru... Trei ani mai târziu experiența a luat sfârșit, întâi pentru că istoria evoluează într-un fel straniu, apoi pentru că fericirea de a fi împreuna s-a preschimbat nu chiar în răutate, mai curând într-o neînțelegere reciprocă. Situația generală se schimbase, iar cum Grassi, care fusese solicitat la direcția Scalei nu voia să accepte dacă nu mă întorceam la *Piccolo*, m-am întors. M-am întors la matcă, îmbogățit în urma aventurii trăite. Pentru mine era o datorie civică să reiau *Piccolo*-ul. Atunci, unul dintre asistenții mei mi-a spus : "trebuie să accepți să calci în picioare pe cel ale cărui idei și gusturi



nu le împărtășești". M-am gândit la ce mi-a spus și i-am scris : "Nu, nu trebuie să calci în picioare nici pe cel mai mizerabil dintre viermi, nemuritor ori nu". Această frază mi-l amintește puțin pe Cehov, aproape că i-ar aparține, căci cele patru cetăți, eu le port în mine. Nu am vrut să fiu elevul primului, nici al celui de-al doilea, al celui de-al treilea sau al celui de-al patrulea, am vrut ca cei patru să se regăsească împreună la *Piccolo*. Aceasta mi-a fost lupta, și acesta pariul în timpul vieții.

Am lucrat la *Piccolo* și acesta și-a sărbătorit de curând cincizeci de ani de existență. Din cele 350 de spectacole prezentate, am semnat 225; las în urma mea o mare bibliotecă de teatru, un patrimoniu... Am repetat, m-am închis în teatru, dar am făcut tot ce puteam pentru a fura puțin timp ca să caut în cărți cuvintele care îmi lipseau, ca să înțeleg viața, ca să găsesc puțină afecțiune, să zicem puțină dragoste. Pentru că am intrat în a patra cetate am înțeles datoria de a mă dedica vieții. Numai pătrunzând în viață, dialectizând-o, fiind în dezacord sau în acord cu ea, am putut să devin uman și, poate, să înțeleg mai bine o piesă. Pentru a înțelege ce a vrut Cehov să-i spună lui Stanislavski, trebuie să fii tu însuți bogat. Iar pentru a fi bogat, trebuie să-ți cunoști propria natură și să ai curajul să te arunci în vîltoarea vieții, s-o trăiești din plin. O spun uneori elevilor mei și v-o repet acum, deși nu-mi sunteți elevi : "Nu trăiți dând cu pumnii în zid și cu frica vidului... poate că așa veți putea trăi, cine știe, până la nouăzeci de ani. Veți putea trăi mult, dar la ce servește ? Nu, faceți ce vreți, la capătul vieții veți fi suferit, veți fi avut decepții, dar veți fi fost ființe omenești. Așa trăită, viața merită să fie trăită, altfel nu. Ce spun acum este valabil și pentru teatrul de artă. Acesta nu este pur și simplu o operă artistică.

Mi se pun întrebări despre elevii mei. Dar, cum eu însumi nu am fost format într-o școală, pot spune că la rândul meu am format mulți oameni înafara școlii. Actori, regizori, – am lăsat o urmă, un asfințit de soare înainte de căderea nopții. Bob Wilson spune că s-a decis să facă teatru când a văzut luminile unuia din spectacolele mele. El, care este lumina în teatru nu mi-a copiat luminile, dar prin mine le-a înțeles importanța. De fiecare dată când faci ceva deplin, instruiești de asemenea pe cineva.

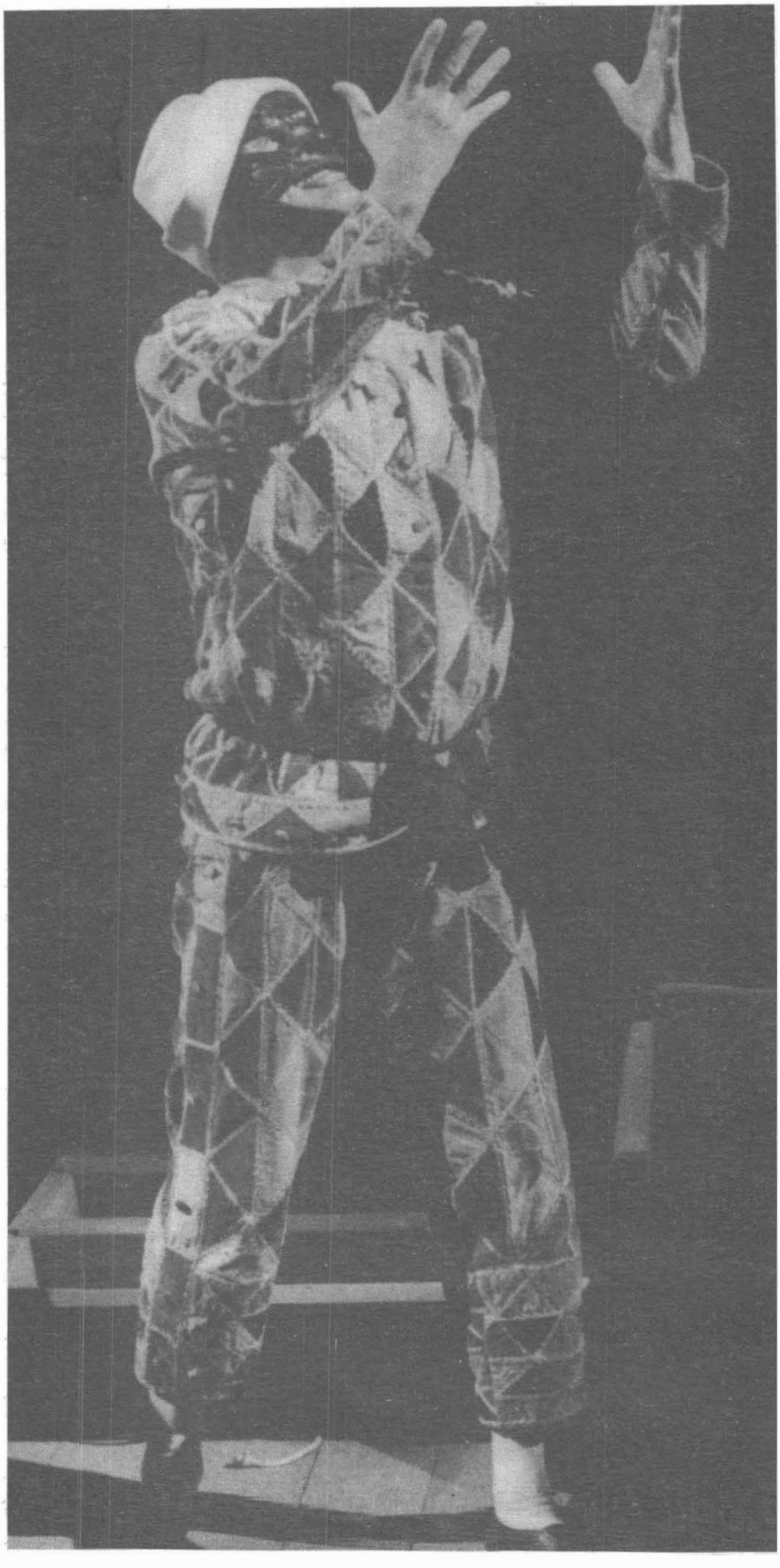
Poate teatrul să schimbe lumea ? "O întrebare care mi se pune în fiecare zi!" zicea Brecht. Poate s-o facă, așa cum o pot face muzica sau celelalte arte, preț de un milimetru. Cine știe, poate chiar că nu schimbă nimic, ci doar se schimbă el. De aceea artistul trebuie să aibă curajul să fie el însuși, să-și apere ideile, și în același timp să le sfărâme pentru a evolua. Îndrăzneala de a-și recunoaște eroarea, ce noblețe !

Important este să nu fii niciodată mulțumit, să nu te oprești niciodată. Pentru a defini teatrul de artă așa cum l-am înțeles voi folosi un cuvânt faustian, de netradus : *streben* : a tinde, a năzui spre, a se vlăgui pentru a ajunge la... *Streben* indică o mișcare spre ce nu este acolo. Cere un mare efort, dar nu poți să știi de ce îl faci, nu simți decât nevoia să-l faci. Iar când ajungi la o țintă ți se pare că altceva se profilează în zare, și te împinge să continui. Trebuie să te îndrepți spre..., mereu, neîncetat ... Astfel ar putea fi descrisă istoria unui teatru de artă, un teatru în mișcare care se străduiește să atingă mereu ceva mai bun, să dezvăluie tot mai în adâncime misterele acestei vieți pe care teatrul o preamărește, chiar când este vorba de tragedii. Acesta este, de altfel, motivul pentru care oamenii pot suporta tragedia : la sfârșit morții de pe scenă se ridică și mulțumesc publicului, tot așa cum mortul din acest fotoliu se scoală ca să vă spună: Mulțumesc !

A consemnat
George BANU

Ana Maria NARTI

După treizeci de ani...



A revedea același spectacol după treizeci de ani – nu e cu putință! Actul teatral nu poate supraviețui decenii – așa credeam până cum câteva săptămâni. Toamna anului 1998 mi-a spulberat convingerea. Pe afișele Festivalului intereuropean care a avut loc în noiembrie la Stockholm, am regăsit anunțul: "Arlechino, slugă la doi stăpâni" de Carlo Goldoni, jucat de Piccolo Teatro din Milano în regia lui Giorgio Strehler.

Prima reacție a fost: nu se poate! Doar văzusem spectacolul în turneu la București în anii '60! Am cercetat critic informațiile cuprinse în programul festivalului și am descoperit că mă înșelasem. Era vorba despre aceeași montare: prezentarea sublinia excepționala istorie a acestui spectacol record cu probabil cea mai lungă istorie vie în analele teatrului modern.

A revedea acest Arlechin însemna a trăi împlinirea unui vis frumos și neașteptat – și a trăi împlinirea lui chiar în clipa în care visul prinde formă. Iubisem până la extaz montarea lui Strehler când o văzusem la București, în anii '60, o iubisem ca pe o minunată jucărie căzută din cer în cotidianul greoi. Atâta bucurie de joc, atâta libertate în mișcare și vorbire, atâta rigoare și ușurință în imagine și sunet, atâta eleganță și echilibru în acrobatica virtuozitate a actorilor și în interpretarea lor

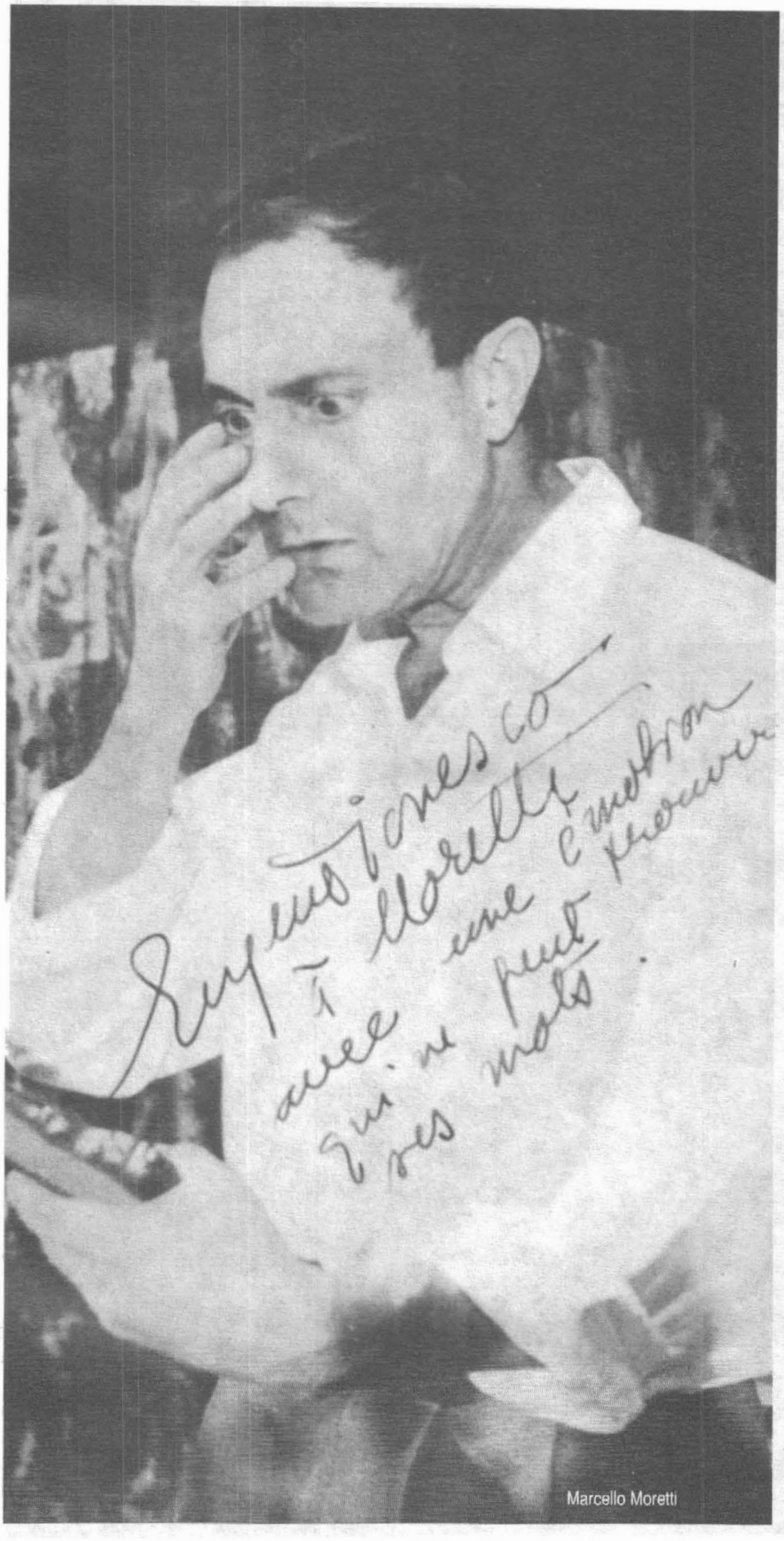
Mony Ghelerter și Elvira Godeanu

Marcello Moretti

comică nu mai întâlnisem într-o sală de teatru. Țin minte că părăsisem Sala Palatului, unde fusese prezentat turneul, într-o stare de spirit euforică, de parcă ne-am fi îmbătat cu toții, noi, tinerii din generația care tocmai intra în viața scenică profesională.

Revenind la același spectacol la Stockholm, în toamna lui 1998, mă cam îndoiam: nu cumva voi asista la o tristă reprezentare muzeală, nu cumva voi lua parte la una din acele înmormântări de lux care, din păcate, au loc atât de des în lumea teatrului, întrucât și oamenii de profesie și spectatorii nutresc prea mult respect pentru ceea ce de fapt e numai rutină pretențioasă. Dar nu! Din prima clipă am înțeles că mă aflu în fața unor monumente de joc viu.

Și de fapt spectacolul era și nu era același. Bineînțeles că mulți actori erau schimbați, nu numai în urma unui deces tragic chiar pe scenă. Nemuritorul Marcello Moretti care a căzut la datorie – după câte am înțeles murind de infarct chiar în rolul acestui Arlechino – a fost înlocuit de Feruccio Soleri care și el astăzi nu mai e tânăr. Multe alte nume noi pentru mine se aflau pe program. Schimbări au avut loc și în scenografie și în regie. Scena este mai dezgolită decât în versiunea pe care am văzut-o la București, și mai frumoasă în goliciunea ei, subliniată de lumina ușor albastră și de două candelabre cu lumânări aprinse, candelabre ținute în mână de doi lachei-figuranți care par să facă parte din décor, dar joacă totuși în tăcere și nemișcare împreună cu ceilalți. Câteva scene au altă structură de relații și mișcări decât în amintirile mele. Arlechino se luptă mai puțin cu torța de gelatină, Il Dottore e mai grotesc decât înainte, reușind să speculeze superb dimensiunile unui trup uriaș, exagerat îngroșat și cu



Marcello Moretti

ajutorul burților de perne, finalul nu mai este o sărbătoare între actori care cântă și dansează pentru plăcerea lor, ieșind din roluri, ci este acum o goană încetinită și fantastică după un Arlechino care a devenit vis... Sunt noi și comentariile glumețe clar improvizate, ca mici replici aparte, aruncate direct în public: "acum facem teatru modern, nu-i așa?", "eu joc și mai modern decât tine, nu vezi?".

Abia văzând toate aceste schimbări, care, de fapt, nu alterează viața adâncă a montării, am înțeles cum se poate ca spectacolul să trăiască peste cincizeci de ani (premiera a avut loc în 1947 – spune programul!). Ceea ce Strehler, actorii și scenografii de la Piccolo au reușit este să refacă ceva din experiența autentică în vremea din care Commedia dell'arte există ca fapt constant în teatrul european. Spectacolul este construit pe o structură dată, variațiile sunt multe și organic legate de însăși ideea poetică a jocului – o imensă glumă plină de nostalgie un vis care rîde în hohote, jonglând cu himerele create de fantezie și de bucuria de a se afla pe scenă, în fața spectatorilor. Programul de la Milano confirmă; spectacolul și-a schimbat fețele de multe ori, decorul și costumele au trecut prin multe metamorfoze, scenele au avut diferite structuri de mișcare și relație. Deci: montarea a putut trăi cu adevărat atâta vreme pentru că s-a schimbat, s-a înnoit tot timpul.

Cel mai frumos moment al jocului a fost sfârșitul: actorii, înainte de a începe vânătoarea după Arlechino, își scot de pe fețe măștile. Dintr-odată se transformă întreaga rețea de legături nevăzute dar puternice dintre actori, costume, decor, lumină și mișcare. Avem dintr-odată în față oameni obișnuiți, nu ființe fantastice, făpturi de fiecare zi ca și noi, nu figuri de vis. Măștile au dat cheia jocului și a compoziției: imagine, cuvânt, mișcare și cântec s-au însuflețit prin prezența măștilor și pentru a da viață măștilor. Când ele cad, reintrăm în viața obișnuită și ne cuprinde tristețea.

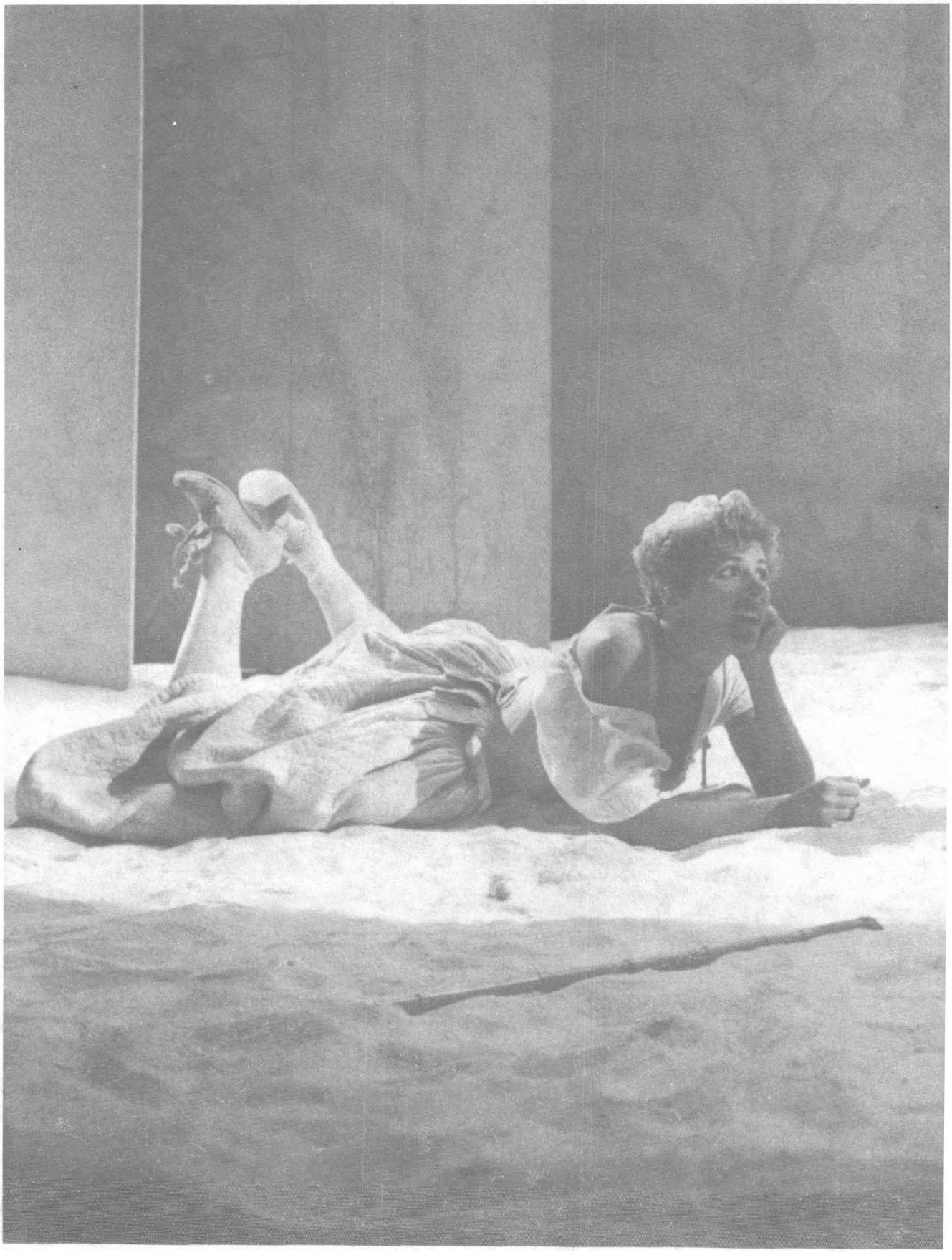
O altă cheie a jocului mi-a dat-o bătrânul actor care începe fiecare act. Este de fapt un fel de figurant cu funcția de comentator al jocului, sufleur, dar și dirigent a tot ce se petrece pe scenă. El vine din sală și aprinde lumânările de la rampă, trăncănește și mormăie în timp ce îndeplinește această muncă mărunță, glumește vorbindu-le direct spectatorilor și îi bârfește puțin pe ceilalți actori, nu se grăbește, dar nici nu trage de timp pentru a stârni mai mult râs, e liber și relaxat în întraga atitudine, dar joacă – evident – pentru și cu publicul. Adevărul lui este de necontestat: este actor și este actor într-un rol de Goldoni, este de astăzi – un saltimbanc italian bătrân în turneu la Stockholm – dar și personaj din lumea teatrului din secolul XVIII. Festivalul de la Stockholm a fost deschis în acest mod miraculos de Piccolo Teatro și s-a încheiat, ceva mai prozaic cu o montare de la Bulandra: "Petru" de Vlad Zografi. Încă odată m-am pomenit față în față cu trecutul. Chiar și sosirea la teatru pare mai curând iluzie decât fapt real: toată lumea vorbește românește în metrou și pe stradă!

Și spectacolul de la Bulandra este plin de vitalitate. Piesa este un exercițiu de dramaturgie cu miez destul de subțire, regia și scenografia dau o desfășurare energică întregului, dar actorii mă fascinează: românii – un popor născut pentru a se sui pe scenă? Bineînțeles, nu găsesc răspuns pentru întrebarea aceasta retorica. Bulandra își păstrează ținuta și astăzi, montarea ne prezintă într-o lumină favorabilă în fața publicului străin.

Ştefan IORDĂNESCU

Eu, la Piccolo

"Am atins cu mâna acoperişul lumii. Sunt un fel de Tensing", mă confesam unui ziarist timişorean înainte de plecarea mea la Milano, în februarie anul acesta. Mă alintam, de fapt, complăcându-mă în postura şerpaşului, nu a "oficialului", a englezului, şi pentru că voiam să mă cred de-al locului la Piccolo. Dincolo de metaforă, de "modestia" cu care încercam să-mi afişez entuziasmul, ascundeam o mare povară: nu mai puteam da înapoi, trebuia să montez în teatrul lui Giorgio Strehler, dispărut de curând, în decembrie '97. Adică, să montez într-un teatru îndoliat, care-şi găsise, totuşi, liderul în persoana lui Jack Lang, fost ministru al culturii în Franţa. Ştiam că la ei nu e ca aici, când nici cu un contract în mână nu poţi fi sigur de ceva. Plecam cu trei săptămâni înaintea premierei spectacolului meu şi trebuia să-l fac bine. Mai mult, eram primul român invitat de celebrul teatru milanez, într-o stagiune cu tineri regizori europeni, Progretto Giovanni, cum o visase Strehler. Mergeam să montez piesa lui Vişniec „Angajare de clovn", cu gândul de a recidiva, în acelaşi loc, după patru ani – în '94 participasem la un stagiu patronat de Strehler, cu acelaşi proiect, în Festivalul Uniunii Teatrelor din Europa. Acum trebuia să realizez un spectacol de stagiune. Şi l-am făcut, în echipă cu Velica Panduru (costume) şi Ildiko Fogarassy (muzica). Adică, în familie. Am montat după premiera lui Warlikovski, cu „Pericle", având în distribuţie două mai vechi cunoştinţe ale mele, cu care lucrasem în '94, Giorgio Bongiovanni şi Roberto Zibetti, şi un alt "diplomat" al Şcolii de la Piccolo, Luca Criscuoli. Ei au fost cei trei clovni, Niccolo, Peppino şi Filippo, într-un spectacol pe care l-am gândit sub semnul morţii şi al lumii, în tromba fosforescentă a lui Strehler şi Fellini. Am încercat să creez o montare aplicabilă direct unei realităţi de tip italian, fără a eluda nuanţele derivate din tradiţia Commediei dell'arte: mi-am dorit un circ, o arenă – foarte uşor de realizat în spaţiul unic al sălii Piccolo Teatro Studio (cu 400 de locuri) – ambivalente: reale şi, în acelaşi timp, onirice. Un spectacol despre bucurie şi disperare. Finalul reprezentaţiei a avut zece minute neîntrerupte de aplauze, ceea ce a însemnat mult chiar şi pentru trupa de la Piccolo. Atât, însă, despre spectacol. Pentru că experienţa mea milaneză nu s-a oprit doar la el, chiar dacă am lucrat într-un teatru compatibil din punct de vedere al dotărilor cu Naţionalul din Timişoara, chiar dacă pentru tehnicienii de acolo teatrul românesc însemna Bucureşti, Craiova, Piatra Neamţ şi cam atât. Interesant a fost inclusiv faptul că la Piccolo eram considerat un regizor tânăr, iar aici, unul pe deplin matur. Surprinzătoare şi vinovăţia nedisimulată a gazdelor mele faţă de întârzierea, din motive interne, cu două zile a premierei. (Aceasta a avut loc în seara zilei de 18 februarie, la ora 20,30 – ora locală). Pentru ei, întârzierea a fost o catastrofă. La noi aşa ceva e cât se poate de normal. Dar m-au surprins mai ales oficialităţile noastre... Deşi România are un consulat la Milano, o ambasadă la Roma (unde există şi Accademia di Romania) şi un Centru Cultural la Veneţia, compatrioţii mei, ai noştri, cei cu funcţii oficiale, adică, au lipsit cu desărvârşire. Consider acest lucru destul de periculos pentru reprezentarea noastră în străinătate, şi nu intră în discuţie numai persoana mea. Ceea ce este, însă, cu adevărat important a fost faptul că actuala stagiune europeană de la Timişoara s-a conturat şi atunci, la Milano, eu, datorită relaţiei din trecut cu Strehler, reuşind să import programul său european, realizat cu tineri regizori, membri ai Uniunii Teatrelor din Europa. Cred că viitorul teatrului de pe continentul nostru este condiţionat de libera circulaţie a regizorilor, de angajarea lor în stagiuni globale, cu o cotă valorică ridicată, pentru că – şi aceasta este o altă convingere a mea – exportul produselor culturale trebuie facilitat.



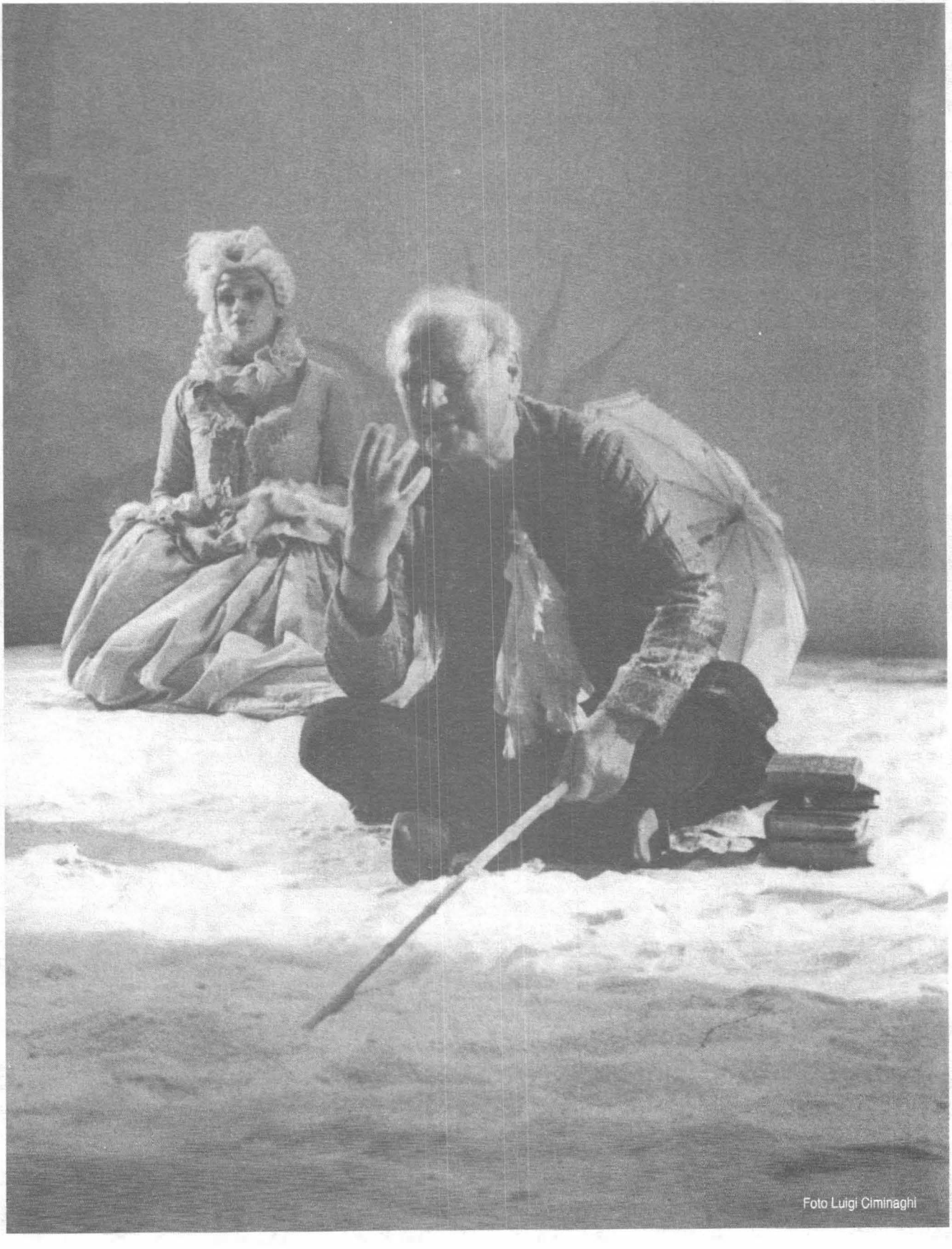


Foto Luigi Ciminaghi

Stagiune europeană la Timişoara

Pentru Teatrul Naţional din Timişoara, programul cel mai important al anului 1998, cu prelungire până în vara anului 1999, este stagiunea sa europeană, patronată de Uniunea Teatrelor Europene, cel mai important for teatral continental. În acest fel, se onorează cea mai importantă promisiune a noii direcţii instalate în martie 1997 – un teatru-pilot, de o orientare modernă, în sensul cultural al unei reale integrări europene. Nu în ultimul rând, acest gest al Uniunii Teatrale Europene se constituie într-o recunoaştere a potenţialului artistic al Teatrului Naţional din Timişoara şi, prin extensie, a teatrului românesc, recunoaştere care, în mod cert, va putea fi valorificată în viitor.

Proiectele propuse de Uniunea Teatrelor Europene au la bază dorinţa de a înlesni apropierea publicului de un nou tip de teatru, în specificul şi unitatea sa. Diversitatea culturilor ai căror exponenţi sunt regizorii aleşi de Uniunea Teatrelor Europene pentru a monta la Timişoara în această stagiune, oferă o deschidere culturală europeană, necesară pentru a re-capacita o mişcare teatrală aplecată excesiv asupra propriilor modele. De aceea, atât repertoriul cât şi realizatorii proiectelor respective, acoperă o arie geografică şi culturală vastă.

Pe de altă parte, colaborarea dintre actorii Naţionalului timişorean şi regizori provenind din sisteme culturale mult diferite de cel românesc, nu poate fi decât benefică, în sensul adaptării artiştilor timişoreni la cerinţe şi standarde regizorale diferite, la modalităţi de abordare a textului şi de lucru deosebite şi, nu în ultimul rând, în sensul adaptării la un sistem concurenţial: metode diferite de lucru, priorităţi teatrale în schimbare, sunt un pas înainte în reforma teatrală începută la Timişoara şi în toată ţara.

Un alt succes al acestui program comun al Teatrului Naţional din Timişoara şi Uniunea Teatrelor Europene demonstrează faptul că au fost desemnaţi să monteze la Timişoara doar regizori apreciaţi.

În 1998 sunt finalizate două dintre proiectele primei stagiuni europene:

„Diavolii" de John Whiting, director de scenă: Laszlo Keszeg (Ungaria); „Madame de Sade" de Mishima, direcţia de scenă: Philip Boulay.

Proiecte 1999: „Ubu" de Alfred Jarry, direcţia de scenă: Stefano de Luca (Italia); „Ajax" de Sofocle, direcţia de scenă: James Kerr (Anglia); Bent (tendinţe) de Martin Sherman, direcţia de scenă: Eli Malka (Israel).

Alexandru DARIE

Despre nesomn, moarte și Giorgio Strehler

Când am decis în sfârșit să scriu despre Giorgio Strehler, m-am gândit cum pot evita cu orice preț ideea de Recviem? Și apoi mi-am spus: "De ce? Tocmai aici stă marea lui artă, în această profundă meditație asupra morții. Aici e marele secret, Marea Taină a Teatrului, întregul său Mister". Viața, la Strehler, ca la toți marii creatori de teatru din toate timpurile, stă sub semnul morții, iar vitalitatea sa nu este altceva decât acea privire ușor detașată, ușor încețoșată pe care o arunci către înapoi, către ceea ce-ai trăit...

Cea mai celebră carte a lui se numește *Un théâtre pour la mort*. Cartea pe care inegalabilul meu profesor, și mai târziu prieten, Dinu Cernescu, o oferise atât studenților săi, cât și asistentului său de atunci, Silviu Purcărete. O carte evident interzisă în epocă, pe care unii au devorat-o pe sub bancă la orele de socialism științific, iar alții n-au citit-o nici până azi. O carte ale cărei idei nu șocau la prima vedere, dar care se insinuau, sculptându-se singure pe sub țestele noastre, altfel îndoctrinate. Cartea era, în primul rând, o lecție de libertate. Pentru că era profund eclectică și dezorganizată, adunând cu o supremă aristocrație spirituală fragmente de însemnări, desene fugare, zeci de fotografii care îți tăiau respirația, sute de scrisori către scenograful lui, Peduzzi (Ce extraordinar de aristocratic e să conversezi cu propriul tău scenograf prin scrisori!), și multe, multe alte fragmente de concepții regizorale sau descrieri de vise.

O imensă singurătate transpărea din fiecare pagină. Și o imensă certitudine a nesiguranței sau orgoliului unui artist care își este criticul său suprem și care rămâne imun la "analizele" sau bârfele din cotidiane! Cartea asta, lecție de libertate și tratat asupra luminii și regiei de teatru, înfățișa un Strehler mitic, apostol al lumii occidentale, produs a mii de ani de artă romană sau italiană – perfect intangibil pentru un student cufundat în bezna unei alte lumi, socialiste, estice și întunecate – la care știa că nu va putea ajunge niciodată!

Apoi a venit Decembrie. Decembrie 1989. Și a venit *Poveste de iarnă* și turneul Bulandrei la Milano. Și primul nostru spectacol la Piccolo Teatro. Iar când Giorgio Strehler a intrat în sală și a stat la spectacol în picioare, mai bine de-o oră, privind în întuneric, înconjurat de toți asistenții săi, el care nu suporta să privească teatru mai mult de zece minute, nici măcar propriile sale creații, am știut că se schimbă ceva în viața mea. Că Dumnezeu m-a hărăzit să cobor din lumea în care am avut ghinionul să mă nasc, acum nesocialistă, dar tot estică și întunecată și că, din clipa asta, Strehler a devenit pentru mine Giorgio. Un om care mi-a arătat o inestimabilă prietenie, un om alături de care m-am plimbat, ținându-ne după umăr, lângă care am râs, cu care am comunicat, pe care l-am iubit și care mi-a oferit cel mai mare dar din întreaga mea carieră. Un lucru care bineînțeles că a trecut complet neobservat la noi și despre care mi-e imens de greu să vorbesc, dar-mite să-l mai și pomenesc în interviuri ocazionale: cu câteva luni înainte de a muri, m-a numit "moștenitorul lui, fiul lui spiritual!"

De-atunci nu mai am somn. Pentru că mă pregătesc să înfrunt lucrurile cu care el era de mult obișnuit. Omul care a transformat unul dintre buncărele în care Gestapoul tortura oameni nevinovați, într-unul dintre teatrele-centre spirituale ale Europei, omul care a condus acest teatru timp de patruzeci de ani, care a creat spectacole într-adevăr de referință pentru istoria teatrului (Doamne, cât de mult s-a demonetizat la noi acest cuvânt aplicat oricui, oricărui fitecine!), omul acesta a fost din ce în ce mai hulit, mai constestat, mai urât, pe măsură ce îmbătrânea. Omul acesta, care a trebuit să fugă de groaza fiscului, refugiindu-se tocmai în Elveția și care venea în fiecare dimineață la repetiție cu mașina de la Zürich la Milano, nu-și mai recunoștea cetățenia italiană. La fel ca Bergman, care s-a refugiat pe o insulă tot din cauza fiscului, renunțând oficial la cetățenia suedeză, la fel ca atâția alții... Omul acesta, care a făcut din recele și industrialul Milano un loc mai propice teatrului decât a fost vreodată superba Romă, plină de vestigiile, arta și muzeele ei, e acum aproape uitat.

Și-atunci, cum să am somn? Dacă toate astea i s-au întâmplat lui, în plină lume civilizată, cum să mă aștept eu la altceva? Fără geniul lui și în lumea noastră atât de urâtă, de balcanică și de nepăsătoare cu propriii artiști, în care teatrul nu mai e o artă a maselor, dar nu a devenit nici cultură a elitelor, în care critica,

în marea ei majoritate, cântă după ureche, după buget sau după cum se nimereşte, în care nu primează decât interesul mărunt şi personal şi în care nu contează decât banii sau puterea pe care numai ei ţi-o pot da, cum să am somn?

Giorgio, sau pentru alţii Strehler, cel care ne zâmbeşte din bibliotecă, ar trebui să ne fie părinte. Să ne înveţe cum să ne preţuim valorile, cum să ne vedem unii altora spectacolele, cum să formăm o adevărată mişcare teatrală, nu numai cum să ne lăudăm cu ea la Festivalul de regie de la Slobozia, de cel de teatru experimental de la Dădârlaţi, de teatru-dans de la Lehliu-Gară sau mai ştiu eu de unde. Teatrul românesc este într-adevăr un teatru care, la vârful lui, este extraordinar, însă până acum nu e pomenit niciodată în marile circuite reale ale interesului cultural european, cu excepţia festivalurilor internaţionale. Lucrul ăsta cu festivalurile, pe care şi eu l-am trăit de atâtea ori, mă-ncălzeşte prea puţin, atât de puţin!

Adevărata acceptare a teatrului românesc va începe când excepţionala lui vitalitate va exploda peste tot în ţară, când sălile vor fi aici arhipline în tot timpul anului, când va fi răsplătit la adevărata lui valoare, când profesioniştii lui vor putea trăi efectiv din salarii sau contracte şi când posturi de televiziune ca Arte, BBC sau TV5 vor da în agendele lor culturale cotidiene că mâine la Bucureşti are loc premiera cu *Viforul* de Delavrancea la Nottara, *O noapte furtunoasă* la Odeon, sau *Orfanul Zhao* la Piatra-Neamţ, de exemplu, în loc de fabuloasa premieră cu piesa *Les Mouches* în regia lui Georges Tresplat la Teatrul Valle-sur-Seine cu celebrul actor Michel Nimeny în rolul principal, de care, nici aici, nici acolo, nimeni n-a auzit şi nici nu va auzi vreodată!

Dramaturgie românească

Vlad ZOGRAFI

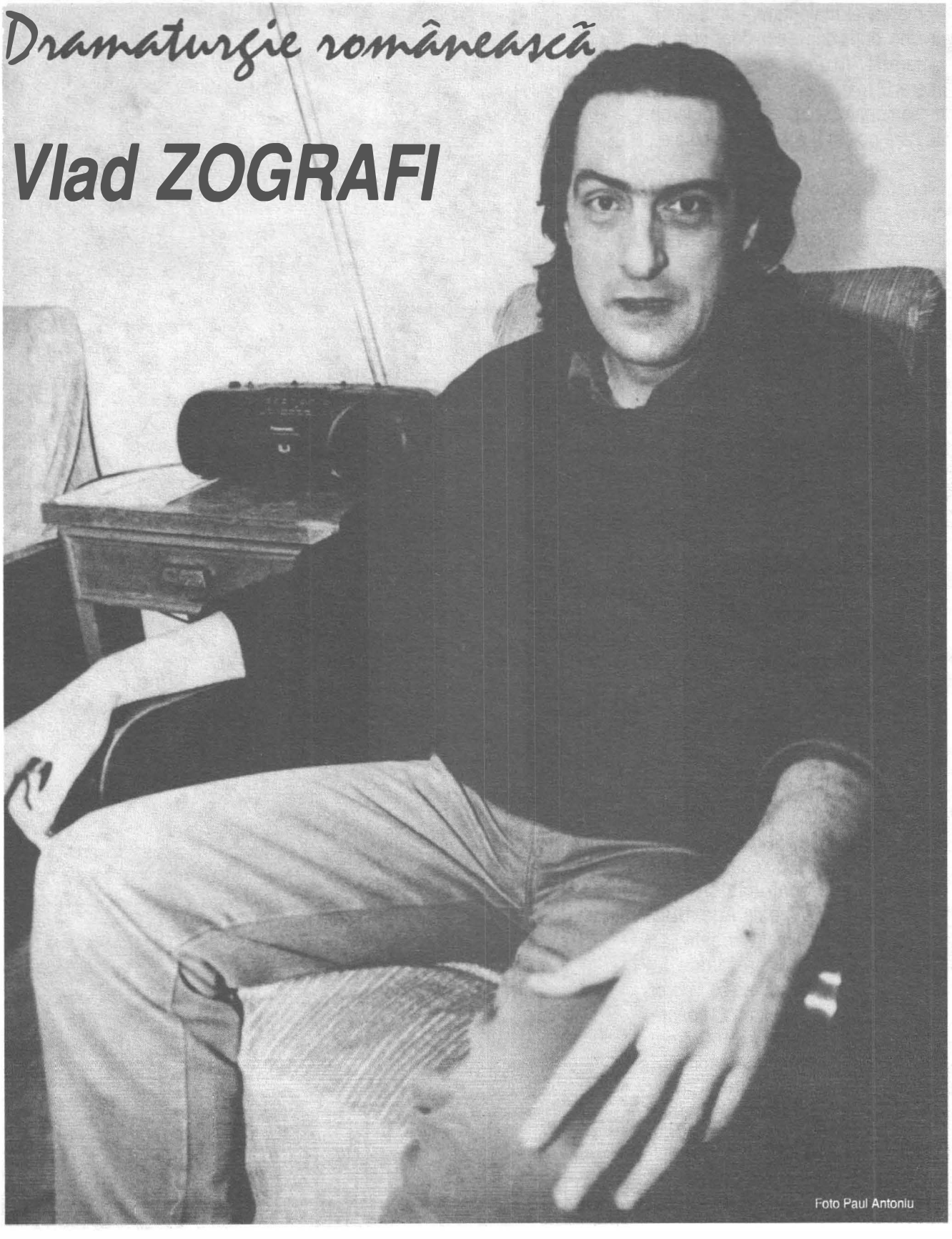


Foto Paul Antoniu

Adina BARDAŞ

Vlad Zografi: E o nebunie să vorbeşti despre tine

Adina Bardaş: Atunci când un personaj prinde contur în mintea dumneavoastră şi treptat capătă viaţă şi o personalitate aparte, aveţi vreodată impresia că vă priviţi în apele unei oglinzi care răsfrânge ceva încă neştiut din ceea ce sunteţi? Vă poate cineva recunoaştere citindu-vă piesele?

Vlad Zografi: Nu mă poate recunoaşte nimeni direct. Dar orice scriitor pune ceva din sine în personajele pe care le lasă pe hârtie. În teatru, acest lucru este încă mai important decât în proză pentru că teatrul înseamnă text scris urmat de spectacol. Teatrul are o viaţă, alta decât cea a literaturii care rămâne pe hârtie. Omul e polifonic, asta o ştim cu toţii. În mine sunt destul de mulţi oameni, aşa cum sunt în oricine. E o nevoie de joc, de ludic, care ne face să împingem totdeauna până la ultimele consecinţe oamenii care ne populează.

A.B. Cunoaşteţi o afirmaţie făcută în urmă cu aproximativ treizeci de ani de Toma Caragiu?: "Aş vrea să joc un Petru cel Mare – dacă existenţa acestei tumultoase personalităţi ar fertiliza gândirea contemporană a unui autor de azi".

V.Z. Habar n-aveam. Pe Toma Caragiu l-am iubit foarte mult, dar nu ştiu dacă s-ar fi potrivit în Petru aşa cum l-am văzut eu. Poate că da. E cumva surprinzător.

A.B. Se spune că autorul scrie o piesă, actorii joacă o alta, iar spectatorii înţeleg o a treia. Aţi simţit acest lucru când aţi văzut "Petru" pus în scenă?

V.Z. Ştiam că vor intra alte nuanţe, alte tonuri, poate alte accente. Nu sunt chiar aşa de naiv precum par. E limpede că astfel stau lucrurile. Mereu mă întreabă lumea dacă recunosc spectacolul meu. Dar nu îmi pun aşa problema. Spectacolul pe care îl scriu eu e regizat de un regizor de cuvinte. El se joacă în mintea mea, şi dacă ceea ce se joacă în mintea mea poate da viaţa unei alte piese care se joacă pe scena adevărată, atunci e bine. Nu pot coincide cele două spectacole, cel imaginar şi cel real. Presupunând că ar exista mai multe interpretări – cu cât ele sunt mai diferite, cu atât există o dovadă că piesa atinge o teatralitate autentică. Un text bun e un text care lasă mari posibilităţi regizorale. Atingând o zonă cât mai adâncă a omenescului, face şi ca interpretările să fie mai variate. Se întâmplă ca în muzică. La simfoniile lui Beethoven există interpretări de o varietate deconcertantă. Toscanini a făcut tempi de două ori mai rapizi decât Klemperer. Dar ambele interpretări sunt formidabile. Valoarea unei simfonii sau a unei piese stă în bogăţia virtualităţilor de reprezentare.

A.B. Vă preocupă muzica?

V.Z. Da. Foarte mult.

A.B. Vă influenţează în conturarea şi orchestrarea temelor dramatice?

V.Z. Pe o cale mult mai insidioasă. Nu e ceva chiar atât de simplu. Nu am talent pentru muzică. Muzica e o salvare. E uneori singura salvare. Faptul că eu scriu, că mă folosesc de cuvânt e o degenerescenţă. Dacă aş fi muzician, m-aş considera într-un anumit sens salvat. Dar nu sunt salvat, pentru că nu am nici un talent muzical. Atunci se întâmplă că scriu. Scriu piese, deci nu chiar literatură. Muzica e o lume în sine şi a făcut foarte mult parte din viaţa mea. M-a şi salvat în anii mei foarte grei – am avut 16 ani de prizonierat ştiinţific – în care muzica a contat enorm. Acum nu mai ascult muzică, acum îmi amintesc ce am ascultat.

A.B. Este literatura un mijloc ideal de a vă exprima? Mi-e teamă că veţi spune cândva că aţi fost un timp în prizonieratul literaturii.

V.Z. Nu, nu mă consider ca aparţinând literaturii decât într-un sens deformat şi deformant pentru cuvântul literatură. Eu încerc să mă aflu în nucleul tragic al exprimării care e teatrul.

A.B. Aveţi modele în teatru?

V.Z. Sunt câţiva dramaturgi pe care i-am citit cu sufletul la gură. În primul rând Shakespeare, apoi dramaturgii scandinavi. Ceea ce iubesc la dramaturgii scandinavi e capacitatea de a crea universul prin mijloace puţine. Filmele lui Bergman sunt piese deghizate în film. Apoi mă interesează dramaturgii ruşi, dar nu neapărat Cehov, mai curând Andreev. M-a preocupat foarte mult teatrul absurdului: Ionescu şi Beckett.

A.B. Pentru că aţi adus discuţia în acest punct, v-aş invita să comentaţi o afimaţie a lui Ionescu: "Cu cât eşti mai mult al timpului tău, cu atât eşti mai mult al tuturor timpurilor".

V.Z. Adevărat. Teatrul are nevoie de concret. Eu sunt un om obişnuit să ducă o viaţă mai curând abstractă şi muzica însăşi e abstracţiune. Ceea ce este minunat la Shakespeare e puterea lui de a lega firesc concretul de abstract. Concretul e fatalmente al timpului. Marea artă de a scrie teatru e probabil asta: de a ajunge firesc de la concret la abstract.

A.B. Ce nuanţe are pentru dumneavoastră ironia?

V.Z. E un cuvânt despre care s-a scris mult. Ironia e o soluţie de

supraviețuire. Cioran a scris "Tratat de descompunere". Admițând că voi ajunge la senectute, eu o să scriu un tratat de supraviețuire. Mereu mi s-a părut că există o ironie rea și o ironie bună. Nu mă simt prea apropiat de ironia franceză. Sunt un român patologic. Există și o minunată ironie, cum e cea spaniolă, Cervantes. Ironia franceză are ceva din spiritul servitoarei care vrea să-și otrăvească stăpâna. "Cameristele" lui Genet sunt pentru mine piesa care spune foarte mult despre Franța. E o afirmație contrariantă. Puțină dreptate totuși voi fi având...

A.B. Evitați să vă referiți la ironia distilată în piesele pe care le scrieți și chiar prin felul în care îmi răspundeți la întrebări.

V.Z. E o nebunie să vorbești despre tine. Cine poate face gafa asta, să vorbească despre sine? Oricum eu încerc să fiu cinstit cu mine însumi când scriu. Nu pot să nu fiu cinstit...

A.B. Ce vă înspăimântă?

V.Z. Mi-e teamă de moartea celor dragi. Asta e tot.

A.B. Și de ce vă e dor?

V.Z. Mi-e dor să mă întorc la mine. Să ajung să fiu cel care mi-am închipuit că aș putea fi.

A.B. Ce excese ale unui spectacol duc la ratarea lui?

V.Z. În scriitură nici un exces nu e de evitat. Românii nu sunt un popor chiar limfatic, dar scrisul teatral e limfatic, pentru că teatrul e al oamenilor liberi. Noi facem literatură evazionistă și băscălioasă. Cultura română e violent dominată de literatură. Iar literatura e violent dominată de poezie. Poezia românească se întâmplă să fie o mare poezie, dar nu chiar atât de mare cum ne închipuim întotdeauna. E frumos să se zică "Tot românul e poet", dar e un clișeu. Există o tiranie a unui lirism care, de multe ori, e vorbă goală. Suntem și sub tirania lui Caragiale din care l-am eliminat pe Caragiale cel esențial. Noi avem un Caragiale de consum, foarte bine folosit de propaganda comunistă. Mari actori români, foarte simpatici, apăreau pe ecran și ne făceau cu ochiul: oricum nu contează ce se întâmplă, pentru că trăim o farsă, uitând de fapt că adevăratul Caragiale nu e în comicul de limbaj. Caragiale e expresia inadecvării și îl poți vedea pe Caragiale și la nivelul inadecvării limbajului. Pentru mine însă adevăratul Caragiale e la nivelul unei inadecvări existențiale.

A.B O trăiți?

V.Z Orice om normal o trăiește. Din Caragiale se trage Ionescu. Pe acest Caragiale noi îl refuzăm, nu avem decât în mică măsură acces la el. Cel care ni se pune în față e un Caragiale al băscăliei pure. Băscălia în sine nu are greutate. "Conu Leonida" e o tragedie. Eu am văzut la Brașov o montare foarte bună a piesei realizată de Claudiu Goga. Nouă ne lipsește o trăsătură care face în altă parte teatrul posibil: dramatismul care vine din capacitatea de a ne exprima ca ființe libere și de a ne întreba asupra libertății noastre. Lucrul acesta există în literatura engleză, scandinavă, rusă. Aici nu un exces ne-ar împiedica pe noi, ci o absență. În general, un spectacol, ca o lucrare muzicală, e o construcție în care fiecare element trebuie să aibă un sens. Ceea ce distruge un spectacol e prezența unor elemente parazite. Sunt pentru rigoarea în construcție. Eu însumi nu cred că îmi înțeleg piesele de teatru. Acum, dacă le văd reprezentate, încep să înțeleg câte ceva din ceea ce am scris. Eu nu știu exact tot ce am pus acolo.

A.B. Ce v-ați revelat dumneavoastră înșivă fiind dramaturg?

V.Z. Am fost foarte fericit că am terminat cu anii urâți din viața mea și că am devenit într-un anumit sens un om liber. Dar numai într-un anumit sens. Mă puteam gândi la ce voiam eu să mă gândesc, chiar dacă nu puteam acționa așa cum ar fi trebuit.

A.B. Ce motivație aveți în a scrie teatru? Ce sens ați găsit în ceea ce faceți?

V.Z. Problema e că s-ar putea să nu existe nici un sens, iar noi să fim condamnați să trăim cu nostalgia unui sens. Am fost condamnați să trăim. Dacă aș fi fost pus în situația de a alege între viață și neviață, n-aș fi ales viața.

A.B. Ce se ascunde sub "nevoia de teatru"?

V.Z. E un subiect interesant. Nevoia de teatru există într-un sens care nu apare limpede acum. Suntem într-o lume violent dominată de vizual, de informația mediatică, iar televiziunea ne copleșește. Noi avem nevoie de comunicarea imediată. Sunt lucruri care pot fi spuse doar în vorbirea față către față, pe care teatrul ți-o poate da, dacă e teatru. Nevoia vine odată pentru că simțim dorința de a comunica, dar și pentru că teatrul îndeplinește funcția de regenerare a lumii. De fapt lumea are nevoie de haos pentru a renaște. Teatrul lasă deschisă calea unei dezlănțuiri de forțe pe care le controlează în cele din urmă printr-un discurs tragic. Așa cum grecii au avut nevoie de serbări dionisiace, romanii de Saturnalii, sau medievalii de carnaval, avem nevoie de haos, dar lumea de azi nu prea știe să controleze haosul și să-l creeze. E un haos regizoral și un haos steril. Haosul steril e creat de concertele rock. Dezlănțuire întru nimic. Teatrul dă posibilitatea elementelor să haotizeze lumea pentru a o face să renască în virtutea unei semnificații tragice. În sensul acesta avem nevoie de teatru, pentru ca lumea să poată renaște după fiecare spectacol. Iar nevoia aceasta e poate mai adâncă decât nevoia de comunicare.

Natalia STANCU

Povestea care inițiază și sacralizează trăirii ei prin teatru

Apetențele (și slăbiciunile) livrești care au generat această nouă scriere pentru teatru a lui Vlad Zografi – *Regele și cadavrul* (apărută recent în colecția Godot a Editurii All) se înlănțuie. La originea piesei se află opera lui Somadeva. Vlad Zografi mărturisește că s-a întâlnit cu autorul operei clasice a literaturii sanscrite din secolul al XI-lea prin intermediul cărții lui Henric Zimmer – *Regele și cadavrul*. O carte care i s-a părut – dincolo de orice "acrobație spirituală" – un contact revelator cu o experiență (cvasimagică), "trăită până la ultima consecință" și care l-a impresionat într-o măsură atât de mare, încât – pentru piesa sa, care prelucrează cinci din cele 25 de istorii ale lui Somadeva – a dorit și și-a permis să-i preia titlul.

Regele și cadavrul a lui Vlad Zografi este o parabolă filosofică – din categoria teatrului inițiatic (și ritualic) în care gravitățile sunt disimulate ironic și sarcastic, iar simplitatea actelor elementare coexistă cu fabulosul.

Trezindu-se (într-o dimineață simbolică) și dând la o parte voalurile alcovului (gest în care suntem tentați să vedem o desprindere din valul aparențelor și iluziilor), Regele își exercită silnic atribuțiile zilnice. El intră (detașat ca un histrion), în rolul pe care-l deține ascultând inexpresiv corul dorințelor supușilor săi, mereu aceleași (vitale și veleitare, modeste și orgolioase, legitime și aberante etc.). Îl vedem deferind automat toate "rezolvările" (despre care știe că sunt imposibile) Ministrului (obedient, plin de bunăvoință, dar totalmente incapabil să satisfacă aspirațiile oamenilor). Căci nu este numai "obositor să faci dreptate și plictisitor să fii bun – sau invers", dar și imposibil. Bufonul, care, în lecțiile sale de relativism și batjocorire a tot și a toate rezolva de mii de ani multe dintre "dramele" unui asemenea Rege, nu prea pare capabil să compenseze sentimentul de zădărnicie al suveranului.

Utilitatea lui (maximă) apare atunci când, mușcând mărul oferit Regelui de către un Cerșetor (dar aruncat de Ministru cu dispreț după un paravan, în mai multe rânduri), descoperă un diamant.

Urmând tainicul mesaj al Cerșetorului – Regele va părăsi lumea lipsită de sens a stereotipiilor sociale, va părăsi experiența cotidiană (una a alienării). Va asculta astfel de o chemare care este și care rămâne misterioasă – simbolul mărului și al diamantului, fiind și unul al perfecțiunii sferice, și unul al sâmburelui cunoașterii și miezului adevărului, și unul al esenței vitale înconjurate de o "carne" ce putrezește cu ușurință.

Aruncând hlamida, abolindu-și poziția în ierarhia lumească, ieșind din timpul și spațiul cotidian și intrând într-un spațiu-timp definitoriu al condiției umane, umilindu-se, executând până la un punct obedient indicațiile Cerșetorului și cărând cu îndârjire sisifică în spate Cadavrul, familiarizându-se cu Moartea – Regele devine o ființă nouă.

Ce lecție poate oferi Cadavrul (care, eventual, relatează situații ale propriilor reîncarnări) decât una a Vieții, din perspectiva Morții, a eternității Timpului și aspirațiilor umane? Primele povești luminează cauze, responsabilități, morale (între care este mai greu de a discerne)... Prin cele „1001 povești" ale sale – care înrobeau atenția și curiozitatea Sultanului, tiranul și stăpânul ei și al tuturor – Șeherezada făcea din text viață, și comitea un act vital de supraviețuire. Poveștile pe care le spune Cadavrul, de fapt, spectrele din Cadavru (care pot fi deopotrivă avataruri ale reîncarnării și roluri scenice!) luminează înțelesuri fundamentale. Suprema învățătură pentru Rege (degajată din aceste meditații desprinse de conjunctură și de orice determinare istorică, dar aduse vădit până la noi) pare a fi îndemnul de a nu-ți face idoli, de a nu te supune și umili nici chiar în fața virtualului Mare Inițiator (aici Cerșetorul și Moartea).

Regele și Cadavrul propune un amestec și poate o sinteză între trei tipuri de sacralitate a textului: a textului care te ține în viață atâta timp cât povestești ("viața fiind textul"), a textului ca valoare sapiențială-inițiatică (de tip "divan" oriental), și nu în ultimul rând a textului cu formă de trăire și comunicare în teatru.

Somadeva, legendele despre Vikrama-ditya ni l-au arătat pe Zografi (cel preocupat în *Petru* de istorie și de șocul civilizației europene în fața modelului "asiatic" impus de țarul rus) atras, de data aceasta, de filosofie. Dar "talentul" lui Zografi, marea lui fascinație, rămâne însă teatrul.

Povestirile filosofice, inițiatice pe care le urmărim sunt puse într-o vizibilă ramă de teatru în teatru – tocmai pentru a marca valorile trăirii și cunoașterii "scenice".

Regele – Om și Actor se adresează publicului. Și tot el dialoghează cu Cadavrul despre eficiența spectacolului dat (un spectacol al poveștii). Povestea care înmugurește din poveste poate fi echivalată aici cu un

procedeu de "teatru în teatru", iar experiențele inițiatice ale Prințului cu Cerșetorul – cu unul al "lumii pe dos". Insistența pusă pe aparițiile și disparițiile din trapă – accentuează încă aspectul "scenic" al actului la care asistăm, în care suntem atrași și de care suntem, totodată (prin efecte bine calculate), "distanțați".
Suprema cheie inițiatică prin concentratul de înțelepciune al poveștilor – rămâne (dincolo de conținutul lor epic, moral, ideatic) trăirea prin teatru; retrăirea mitului renașterii spirituale într-o dialectică a umilirii umane și înălțării spirituale, identificării și distanțării, deriziunii și gravității prin joc teatral. Ca în teatrul lui Grotowski, exemplaritatea mitului se deplasează la nivelul actului săvârșit acum și aici de interpret, darul, sacrificiul actorului pe scenă trebuind să devină exemplar.
Și de aici începe puterea (de temut și ea!) a creatorului de teatru.
Vor reuși oare cei de la Teatrul Național să probeze acest lucru?
Cert, piesa lui Vlad Zografi (poate prea încărcată de simboluri) cucerește prin deschidere și ambiguitate, prin grația cu care eposul se dezvoltă (ca în "cutiile chinezești"), prin forța revelatoare a situațiilor, fundamentale, fabuloase sau morbide, prin fluența și accesibilitatea sincrizei, prin jocul limpidităților și enigmelor, prin simplitatea și sobrietatea verbalizării și nu în ultimul rând prin ascenza mijloacelor scenice.

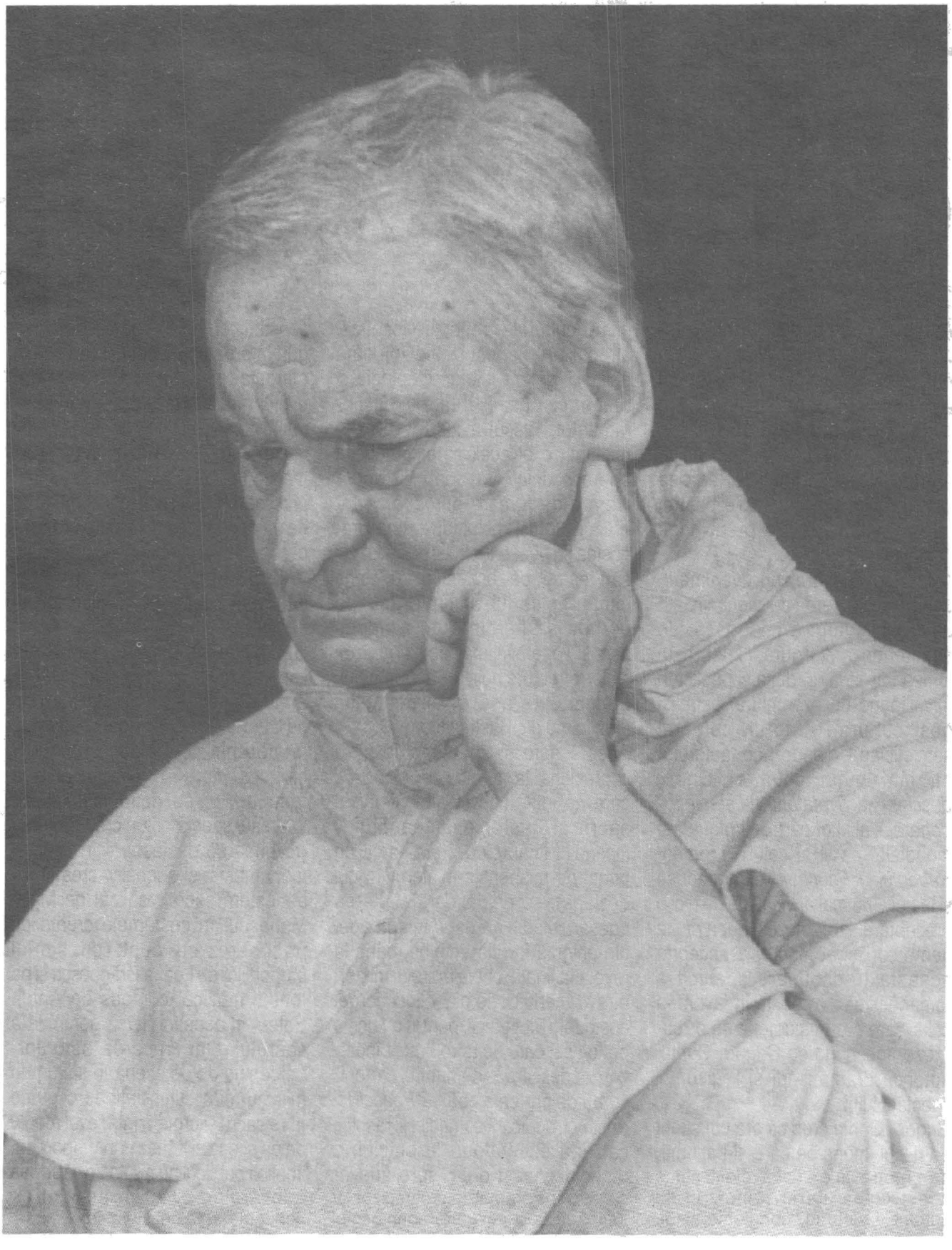
Povestea care inițiază și sacralitatea trăirii ei prin teatru

Oana BORȘ

Andreea Vulpe: „Vreau să nu încetez să caut"

Oana Borș: Ați pus în scenă "Filoctet" iar acum lucrați la "*Regele și cadavrul*". De ce această revenire la universul mitologic?
Andreea Vulpe: Sunt un adolescent. Îmi plac poveștile. Când sunt supărată pe lume spun povești grave. Când sunt supărată pe mine spun povești luminoase. Ca să mă împac. Cu *Regele și cadavrul*, Vlad Zografi m-a invitat în regatul împăcării și luminii: India. Țara spre care orice adolescent pleacă, la un moment dat, de mână cu Mircea Eliade.
O.B.: În ce relație vă aflați cu dramaturgul?
A.V.: Dramaturgul este un univers. Încerc să-l cuprind numai dacă simt că mi-e peste putință s-o fac. Las textul să-și impună personalitatea. Să mă domine. Mă supun necondiționat autorului. Sunt regizorul visurilor lui. Așa gândeam despre mine până nu de mult, când încă montam texte străvechi, ai căror autori, morți de mult, nu puteau decât să-mi confirme bunele intenții. Dar Vlad Zografi a zguduit dulcea-mi mulțumire de sine încă de la prima conversație. Am aflat, cu acea ocazie, că regizorul e liber. "Depărtează-te de text cât vrei – mi-a spus el – du-te unde vrei tu, taie cât vrei, scrie replici dacă vrei". Așa am descoperit că autorii în viață sunt mult mai generoși decât ceilalți.
O.B.: Aveți regizori de care vă simțiți legată prin crezul artistic?
A.V.: Vreau să fiu un regizor inform. Nu vreau să am un program sau un crez artistic. Detest personalitatea făcută pretimpuriu (adică înainte de 70 de ani). Vreau să nu încetez să caut și să mă caut. Sper să mă găsesc cât mai târziu. Este motivul pentru care, de câte ori mă regăsesc în alt regizor, simt imediat nevoia să mă părăsesc.
O.B.: Ați montat câteva spectacole pe scena Naționalului bucureștean. Considerați că acest lucru a fost o șansă?
A.V.: În momentul de față, Teatrul Național a încetat să mai fie doar o echipă de mari actori. E un organism tânăr, în plină expansiune. Un loc care trăiește prin tradiția sa, dar, mai ales, prin ceea ce clădește acum. Unul dintre puținele locuri cu adevărat vii în viață noastră teatrală. Să ți se ofere posibilitatea de a pune în scenă textul pe care ți-l dorești, cu distribuția pe care ți-o dorești, într-un loc ca acesta, nu e o șansă, e un privilegiu.
O.B.: Ce se întâmplă cu Andreea Vulpe după ce cade cortina ultimei repetiții?
A.V.: Nimic nu se schimbă. Pentru că nu se poate abține să participe la fiecare reprezentație. Probabil că, în curând, nu va mai avea timp să facă noi spectacole, ocupată fiind cu vizionarea celor vechi. Mă întreb cum se va descurca dacă va monta la Satu-Mare?

Andreea Vulpe: „Vreau să nu încetez să caut"



SPECTACOLE

Margareta BĂRBUȚĂ

Un risc asumat: „Numele trandafirului"

Așteptat îndelung și intens mediatizat, spectacolul *Numele trandafirului* a fost, în sfârșit, prezentat publicului în deplină legalitate. Legalizarea, simplă problemă de copyright a costat câțiva ani buni de eforturi și acceptarea-dezlegarea dată de autor a însemnat o eliberare, ca o naștere după o prea lungă gestație.

A fost cu adevărat un eveniment, pentru că aducerea pe scenă, în fața unui public larg, a unei opere de asemenea anvergură, celebră în lumea întreagă, tradusă și publicată în milioane de exemplare, este un gest cultural. Autorul, celebrul semiotician Umberto Eco, autorul a nu mai puțin celebrei *Opere deschise*, al *Tratatului de semiotică generală*, al altor cărți de notorietate mondială, ca și al celuilalt roman, *Pendulul lui Foucault* – cărți traduse și la noi – nu mai are nevoie de nici o prezentare. Iar faptul că, după multe demersuri și contacte, a acceptat această transpunere scenică a romanului său vorbește în favoarea celor care s-au încumetat să o realizeze, începând cu Grigore Gonța, autor al dramatizării și regizor al spectacolului.

Grigore Gonța cred că era conștient de riscul imens pe care și-l asumă: de a reduce la o singură dimensiune acest colos literar, amestec de ficțiune și istorie, conglomerat de citate culturale, reflecții filosofice, structuri romanești, fiind totodată polițist, "gotic", istoric, ideologic și alegoric, cum îl definea un comentator. Riscul a fost de a-i nemulțumi pe toți aceia care vor judeca opera scenică în raport cu opera literară de la care purcede. A îndrăznit, totuși, bizuindu-se pe dragostea sa pentru teatru și pe instinctul său teatral, pe respectul său imens pentru opera lui Umberto Eco, pe dorința sa fierbinte de a aduce această operă în fața spectatorilor. Și a ales structura polițistă a romanului, drumul spre adevăr al părintelui Guglielmo din Baskerville.

Acesta este și spectacolul: între impresionanta liturghie de la început, care ne introduce în atmosfera de sacru și mister a mănăstirii și incendiul final, care pune parcă un punct de suspensie misterului abia dezlegat, se desfășoară căutarea adevărului, din aproape în aproape, din enigmă în altă enigmă, până la revelația finală, cheia marelui mister: otrava mânuită de diabolicul Jorge, custodele Bibliotecii, pentru a-i ucide pe toți cei care se apropiau și încercau să descifreze o anumită carte. E vorba de partea a doua a *Poeticii* lui Aristotel, dedicată comediei și râsului, ca forță eliberatoare a omului, a omenirii. Acest drum spre adevăr construit de dramatizatorul-regizor cu logică și consecvență, spectacolul constituindu-se într-un șir de dialoguri-interogatorii conduse de Guglielmo, acest Sherlock Holmes al evului mediu, cu o logică riguroasă și fină perspicacitate. Nici nu se putea găsi pentru acest personaj un actor mai potrivit ca Radu Beligan, uimitor prin tinerețea sa spirituală, amestecul de umor și gravitate cu care creează personajul. Îi ține bună companie tânărul Mihai Călin, interpret inteligent și sensibil al discipolului Adso.

E adevărat, șirul lung de dialoguri, în care mai mult se povestește decât se arată, înlocuirea dramaticului prin narațiune riscă să dea un aer de monotonie spectacolului, dar calitatea actorilor, grija pentru rostirea textului, logica acțiunii țin treaz interesul spectatorilor, cred eu.

Acțiunea se desfășoară în decorul monumental și sugestiv, creator de atmosferă sacră, realizat de Mihai Mădescu, în costumele create cu pricepere, cu gust, cu simțul proporțiilor de Luana Drăgoescu și pe fondul muzical compus de Anton Șuteu, în aceeași gamă generală a sacrului. Dar trecerea actorilor-personaje de pe scenă în sală, prin mijlocul publicului, întinde o punte între sacru și profan, între evul mediu de pe scenă și lumea contemporană, implică publicul nu numai în căutarea adevărului, ci și în mesajul de condamnare a unei lumi întunecate,

în care o carte despre râs putea fi aducătoare de moarte.
Din foarte numeroasa distribuție s-au distins în mod deosebit Gheorghe Dinică (Chelarul Remigio), Valentin Uritescu (Salvatore), Mircea Albulescu (Bernardo), Costel Constantin (Aymaro), Ion Cojar (Jorge), Constantin Dinulescu (abatele Abbone) și alții, participanți devotați la acest act de cultură, care rămâne ca atare un eveniment al stagiunii.

Teatrul Național București. "Numele trandafirului", dramatizare de Grigore Gonța după romanul lui Umberto Eco. Regia: Grigore Gonța. Decoruri: Mihai Mădescu. Costume: Luana Drăgoescu. Muzica: Anton Șuteu. Distribuția: Radu Beligan, Mihai Călin, Constantin Dinulescu, Gheorghe Dinică, Ion Cojar, Alfred Demetriu, Alexandru Georgescu, George Motoi, Matei Gheorghiu, Bogdan Mușatescu, Valentin Uritescu, Grigore Nagacevschi, Doru Roncea, Eugen Cristea, Tomi Cristin, Costel Constantin, Igor Bardu, Dragoș Ionescu, Mircea Cojan, Andrei Duban, Silvana Ionescu, George Sârbu, Liviu Crăciun, Mircea Albulescu, Andrei Ionescu, Răzvan Popa. Data premierei: 11 noiembrie 1998.

Octavian SAIU

Tânăr critic despre un tânăr Maestru

*Actorul de vocație e mereu seducător. Chiar și în umbră, chiar și când nu e prezent într-una dintre scenele spectacolului, el exercită asupra celui din sală o fascinație care îl subjugă pentru totdeauna. De aceea, marele actor e mai presus de tehnici și teorii. A înțelege arta maeștrilor nu e atât o probă de interpretare sau de gust, cât una de subtilitate. Căci monștrii sacri trăiesc scenic în lumina unei vrăji la care nu are acces oricine. E o inițiere în rafinament pe care numai el, **Actorul,** o poate oferi. Astfel, el rămâne un mister pe care nu-l vom putea desluși niciodată, ci numai surprinde parțial, într-o seară de teatru...*

*Dintre cei câțiva actori ai teatrului românesc care pot fi numiți cu deplină dreptate "maeștri", unul este – fără nici umbră de îndoială – **Radu Beligan**. Și nu pentru că trăiește cu maximă intensitate în teatru de mai bine de o jumătate de secol, ci pentru că în arta lui se regăsesc toate atributele măreției, pentru că această artă, dublată de cultură și inteligență, a biruit definitiv timpul. Și aici e mai mult decât un mister, e o taină alchimică.*

*Altfel, cum se poate explica minunea la care asistăm: un actor care, venind dintr-un început de secol pe care l-a străbătut în teatru, continuă să joace după opt decenii de viață cu o tinerețe și o forță neverosimile. Cu puțin timp înaintea împlinirii acestei vârste a alăturat Actorului din **Azilul de noapte** – esență a unei vieți petrecute pe scenă – misteriosului personaj din **Cotletele** de Bertrand Blier (ca să pomenim numai rolurile de la Național), pe Guglielmo din **Numele trandafirului** de Umberto Eco. Întreaga sa știință și inteligență dramatică pare că s-au cristalizat în acest rol, realizat cu naturalețe, reflexivitate, eleganță a gesturilor și a rostirii.*

*Privindu-l în aceste roluri și în atâtea altele, am înțeles că mie și generației mele ne-a fost dată o mare șansă – aceea de a putea spune peste ani că am fost contemporani cu **Radu Beligan**.*

La mulți ani, Maestre!

SPECTACOLE

Florin GALIŞ

„Levantul" – o lume pirandelliană

Textul lui Cărtărescu, "Levantul", este un spectacol, un extraordinar spectacol al limbii române. Cititorului îi este oferit un adevărat palimpsest în a cărui urzeală se împletesc elemente arhaice şi împrumuturi lingvistice cu termeni argotici şi neologisme, un întreg arsenal lexical graţie căruia autorul construieşte, aş îndrăzni să-l numesc, un giuvaier lingvistic.

Spectacolul omonim al Cătălinei Buzoianu, montat la Theatrum Mundi, se construieşte într-o deplină fidelitate faţă de text, pe care regizoarea caută să-l umple de/cu viaţă/trăire.

Personajelor de pe "hârtie" le este străpunsă virtualitatea livrescă, întrucât spectacolul are menirea de a le realiza, încarnându-le scenic.

Cheia de lectură a epopeei lui Cărtărescu şi, prin reflexie, structura intimă a demersului regizoral al Cătălinei Buzoianu, este în chip manifest Pirandello. Arta subtilului joc pirandellian între iluzie şi realitate guvernează în egală măsură textul literar şi montarea scenică.

Dualitatea pirandelliană este susţinută, în plan scenografic, de existenţa a două spaţii de joc. Microcosmosul autorului (planul real), spaţiu îngust în care intimitatea este redată de atenţia scenografului pentru obiecte/piese de recuzită – masa, maşina de scris, cana de cafea etc. se echilibrează prin existenţa unui spaţiu vast, Levantul (planul ireal) în care plăsmuirile autorului străbat mări şi ţări derulându-şi secvenţial epopeea. Aparent gol, acest spaţiu se umple de mişcare, de lumină şi muzică, dar mai ales de cuvinte. Capătă chip imaginile acestui spectacol – dorit a fi un spectacol de text. El trebuie să capteze suveran întreaga atenţie a receptorului.

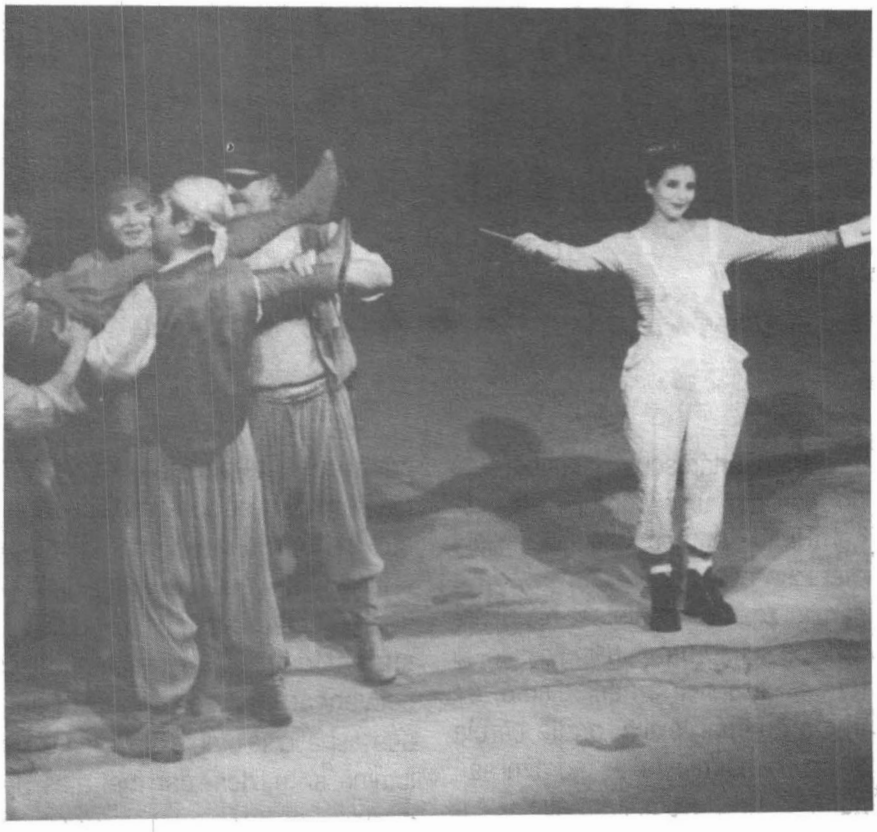
Interpretarea actorilor se susţine mai mult prin dinamismul şi inventivitatea mişcării scenice decât prin rostirea în sine a textului.

Să mă explic. Unor actori foarte tineri regizoarea le oferă partituri ample, greu de susţinut în condiţiile în care este vorba de un text poetic care, prin natura sa, impune, spre a fi perceput ca atare, o rostire matură, impecabilă, tonică, ferită de şovăieli. Actorilor li se cere să susţină un dublu efort: interpretare şi mişcare. Înţeleg dorinţa regizoarei de a nu sărăci textul; însă spectacolul este lung, iar pe durata sa, în pofida strădaniei lor, actorilor li se citeşte imaturitatea profesională. Singura care îşi susţine autentic şi fără echivoc rolul este Mariana Mihuţ, a cărei prezenţă dă greutate spectacolului, întrucât, spre deosebire de ceilalţi actori ce apar copleşiţi de text, dovedeşte din nou stăpânirea plenară a rolului. Remarcabil este Mihai Bisericanu (Autorul) în măsura în care, prin jocul său verosimil, capătă o charismă aparte şi o izbitoare asemănare cu Mircea Cărtărescu. Fără dificultate, receptorul intră în starea de empatie dorită de structura pirandelliană a montării.

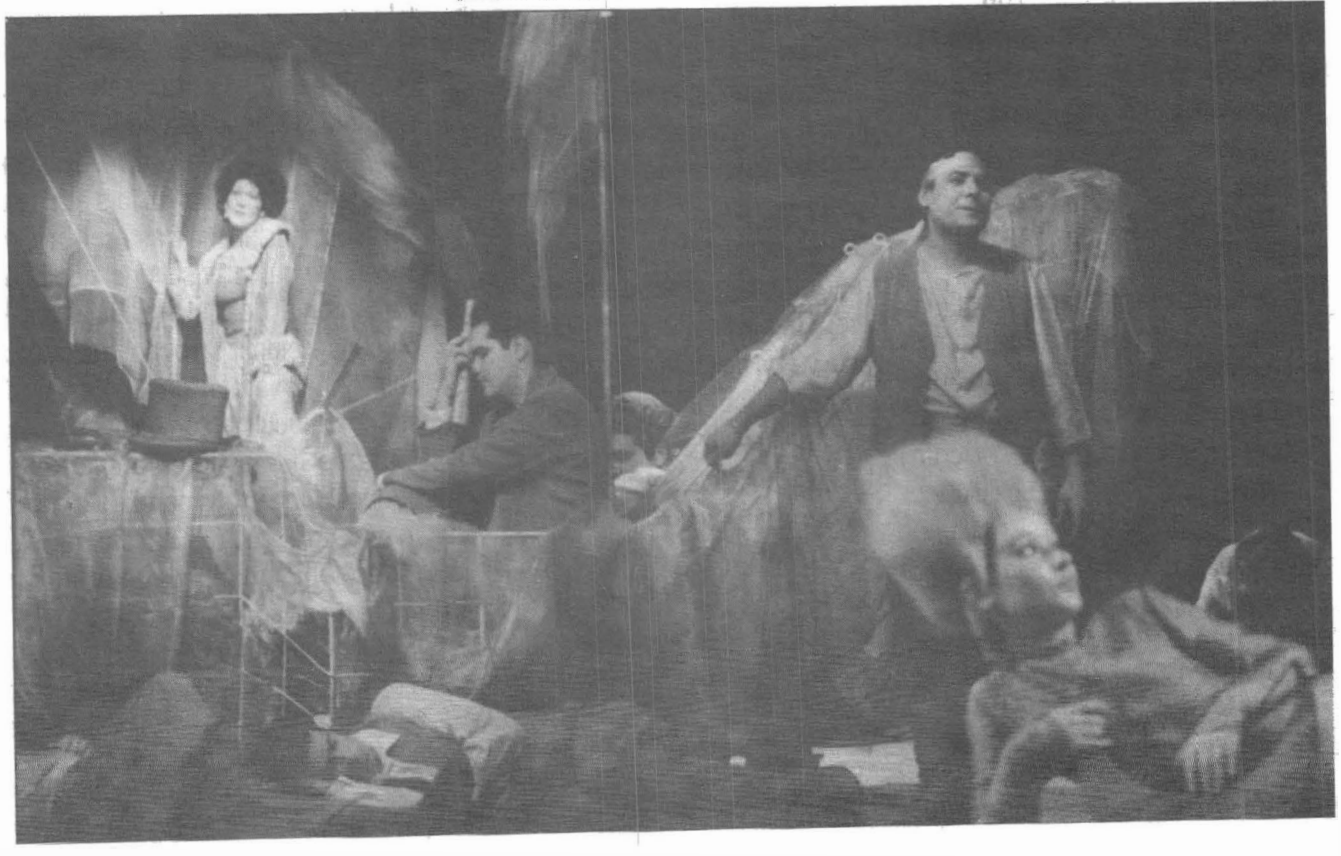
Relaţia dintre Autor şi personajele ce populează Levantul este atent urmărită şi actualizată de Antoaneta Zaharia, al cărei adevărat rol este ce de regizor. Având în structura sa ceva din substanţa lui Puck (aşa cum a fost construit rolul în "Visul unei nopţi de vară" montat de Ciulei la "Bulandra") personajul numit Cri pune în legătură cele două planuri, orchestrează şi struneşte jocul personajelor pentru a întreţine iluzia. Intervenţiile sale traduc intenţia regizoarei de a pune în valoare satira, sarcasmul şi îndeosebi ludicul depozitate în structura profundă a epopeei.

În ciuda imperfecţiunilor sale, şi mai ales lungimii, spectacolul Theatrului Mundi reuşeşte să impună un text admirabil şi o echipă tânără al cărei potenţial artistic merită din plin să fie încurajat.

Theatrum Mundi – *Levantul* de Mircea Cărtărescu. Regia şi adaptarea scenică: Cătălina Buzoianu. Muzica originală: Iosif Herţea. Scenografia: Velica Panduru. Coregrafia: Mălina Andrei. Distribuţia: Mariana Mihuţ, Papil Panduru, Tudorel Filimon, Mihai Bisericanu, Romeo Tudor, Romeo Pop, Gheorghe Ifrim, Antoaneta Zaharia, Cristian Moţiu, Mariana Dinescu, Şerban Pavlu, Oana Tudor, Alina Berzunţeanu, Vasile Toma, Lia Bugnar, Ion Bechet, Maria Junghietu, Silvia Codreanu, Irina Scutariu, Frosa Cercel, Viorel Păunescu, Octavian Jinghirgiu, Marius Gâlea, Marius Ciupitu.



„Levantul" de Mircea Cărtărescu Foto Tudor Predescu



Iosif HERȚEA

„Muzica poate salva slăbiciunile unui spectacol"

Iosif Herțea s-a născut la 22 martie 1936 și a absolvit Conservatorul de muzică din București în 1960. Între anii 1960-1980 a lucrat ca cercetător științific la Institutul de Etnologie și Folclor din București, ulterior la Muzeul Etnografic al Transilvaniei din Cluj. Este membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România și al Grupului de studii organologice al Consiliului Internațional pentru Muzică Tradițională. A compus muzica de scenă și ambianța sonoră la peste 100 de spectacole. În 1994, pentru muzica spectacolului cu piesa „Săptămâna luminată" de Mihail Săulescu a fost distins cu Premiul UNITER pentru originalitate.

Costin Manoliu: Domnule Iosif Herțea, cum ați început să scrieți muzică pentru spectacole de teatru?

Iosif Herțea: În 1961, trei studenți de la regie – Iulian Vișa, care nu mai e printre noi, Andrei Belgrader, care acum e în S.U.A. și Dan Micu – făceau un spectacol pe teme folclorice. Eu eram atunci cercetător la Institutul de Etnologie și Folclor și am fost invitat să-i ajut la realizarea acelui spectacol, intitulat „Ritmuri", care a obținut Marele Premiu la Festivalul de Teatru de la Timișoara. Am continuat să colaborez cu ei, mai ales cu Belgrader, învățând în acest fel tehnica spectacolului de teatru. De atunci și până azi am avut norocul să fiu solicitat de directori de scenă importanți.

C.M.: În ce fază a realizării spectacolului începe munca muzicianului?

I.H.: Din experiența mea de cititor al cronicilor de teatru am constatat că muzica este adesea considerată un adaos destul de marginal al spectacolului de teatru. De câte ori se apelează la mine, eu cred că muzica va avea un rol important în spectacol. Este firesc ca proiectul de elaborare a muzicii să înceapă chiar înainte de lectura la masă. De fiecare dată citesc textul propus pentru montare, am o discuție preliminară cu directorul de scenă despre intențiile sale regizorale, asist la lecturi. De asemenea, mă consult cu scenograful și cu realizatorul costumelor. Dacă muzica va fi cântată pe viu, atunci e foarte important să știu care va fi spațiul de joc, pentru că fiecare sală, fiecare scenă are o anumită acustică.

C.M.: Care sunt provocările și riscurile atunci când muzica e cântată pe viu chiar pe scenă?

I.H.: Speranța mea este ca ambianța sonoră pe care o creez să devină "carne" a spectacoluolui, să fie un semn, să transmită energie în chip nemijlocit. De aceea, apelez chiar la actori ca să interpreteze muzica, pentru ca sursa expresiei să fie aceeași. Riscul este ca proiectul meu să nu corespundă cu disponibilitățile teatrului, ale trupei, ale scenei. Fie că actorii nu pot cânta muzica la un nivel mulțumitor, fie că teatrul nu ne poate asigura instrumentele de care avem nevoie sau spațiul acustic adecvat.

C.M.: Ce părerea aveți despre pregătirea muzicală pe care o au tinerii actori la absolvirea facultăților de teatru?

I.H.: În general, educația muzicală în țara noastră este precară. Instrucția muzicală a copiilor în școala generală este foarte slabă. La liceu, ca și inexistentă. Din acest motiv, unii dintre viitorii actori intră la facultate fără să aibă un minimum de cunoștințe muzicale. Facultatea de teatru nu are posibilitatea să compenseze ceea ce ei nu au primit din școală. Norocul meu a fost că unii dintre actori au făcut școala de muzică sau au primit o educație muzicală în familie. E foarte important ca un actor să știe să cânte la un instrument, să cânte vocal, să trăiască cu muzica. În acest sens cred că în ajutorul actorilor ar putea veni organizarea de ateliere de lucru conduse de persoane competente atât la facultățile de teatru cât și în teatre. Spre lauda lui, în urmă cu un an, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț a făcut un astfel de atelier pentru perfecționarea pregătirii muzicale a actorilor.

C.M.: Domnule Iosif Herțea, nu sunteți adeptul ilustrației muzicale pentru spectacolele de teatru. Preferați să scrieți muzică originală pentru scenă și dacă este posibil ea să fie cântată pe viu, în direct.

I.H.: Ilustrația muzicală, adică sonorizarea unor secvențe ale spectacolului cu muzică întregistrată pe bandă de magnetofon, are de multe ori o valoare minimă. Mă deranjează extragerea de fragmente muzicale cunoscute din contextul operei compozitorului și plasarea lor în spectacol, în chip de emițător de mesaje. În acel moment, în mintea mea se produc tulburări. Acele fragmente muzicale și lucrările din

care fac parte au mesajul lor propriu, care de cele mai multe ori nu se potrivește cu mesajul spectacolului respectiv. Probabil spectatorul pentru care muzica nu face parte din consumul său zilnic nu e deranjat și nu asociază muzicii pe care o aude în spectacol sensurile operei originale din care a fost extrasă. În orice caz eu prefer muzica scrisă special pentru spectacol și, dacă se poate, cântată pe viu. Aparatele de emisie, boxele, au locul lor fix și instalează un fel de convenție care nu îmi place.

C.M.: Muzica poate salva un spectacol mai puțin reușit în alte compartimente ale sale?

I.H.: Chiar dacă pot părea îngâmfat, eu cred că muzica poate salva slăbiciunile unui spectacol. De câteva ori, critici de teatru mi-au spus că muzica poate salva slăbiciunile unui spectacol. De câteva ori, critici de teatru mi-au spus că muzica a fost partea cea mai reușită a unui anumit spectacol.

C.M.: Ați văzut spectacole în care muzica a avut un rol nefast?

I.H.: Da. Fie că muzica nu era adevărată, fie că era prost interpretată. Fiecare reprezentație este un moment din viața unui spectacol și acel moment poate fi fericit sau mai puțin fericit. Interpretarea poate fi diferită de la o reprezentație la alta. Am văzut spectacole în care interpretarea muzicii s-a degradat în timp. Sunt teatre care pleacă în străinătate cu astfel de spectacole, fără a mă chema ca împreună cu actorii să readuc muzica la interpretarea inițială.

C.M.: Elementele care compun spectacolul de teatru – direcția de scenă, scenografia, costumele, felul în care rostesc actorii replicile – influențează decisiv muzica scrisă pentru scenă de Iosif Herțea?

I.H.: Cu siguranță. În ultimul timp am lucrat cu regizori care au apelat la specialiști în mișcare scenică. Am constatat că îmi este de un foarte mare folos, chiar și pentru interpretarea muzicii, colaborarea cu acești profesioniști. De pildă, distinsa doamnă Mălina Andrei este un coregraf de o mare calitate artistică, a cărei colaborare la realizarea unui spectacol ajută foarte multe atât regizorul cât și compozitorul muzicii. Mișcarea în scenă este o artă. Această mișcare ajută și influențează muzica. Îi creează un cadru ritmic. O ajută să se plaseze exact unde trebuie în sensibilitatea, în ritmul de desfășurare a replicilor, a jocului actoricesc.

C.M.: Dintre zecile de spectacole la care ați lucrat de care vă amintiți cu plăcere, care vă sunt mai dragi?

I.H.: Cele în care mi s-a cerut muzică pe viu, în care am lucrat cu actorii, mi-au rămas în memorie. Au fost multe. Voi aminti câteva în ordine cronologică. „Woyzeck" de Georg Büchner la Studioul Casandra, spectacolul de diplomă al lui Andrei Belgrader, în care am descoperit cu adevărat virtuțile muzicii de scenă. Atunci am creat sau am procurat tot felul de instrumente de percuție, de fluierașe. Tot în regia lui Belgrader, „Neînțelegerea" de Albert Camus la Teatrul Dramatic din Constanța, un spectacol în care toată muzica de scenă a fost interpretată de un percuționist de la Opera constănțeană. Nu pot uita nici spectacolele regizorului Adrian Lupu, cele mai multe la Galați: „Domnul Puntila și sluga sa Matti" de Brecht, „Frank al V-lea" de Dürrenmatt, „Avram Iancu" de Blaga, „Celestina" de F. de Rojas și multe altele. În aceste spectacole am simțit că muzica s-a integrat perfect. Trebuie să amintesc un spectacol care a fost lucrat cu măiestrie de Alexandru Tocilescu la Teatrul Bulandra: „Barbu Văcărescu vânzătorul țării" de Golescu și „Occisio Gregorii" de Vulcan. Tot la "Bulandra" am lucrat cu plăcere „A treia țeapă" de Marin Sorescu în regia lui Ion Caramitru. Nu pot uita nici cele trei spectacole realizate cu Mihai Măniuțiu, care au avut foarte multă muzică: „Săptămâna luminată" de Mihai Săulescu și „Omor în catedrală" de T.S. Elliot la Naționalul clujean și „Nopțile călugăriței portugheze" de Mariana Alcoforado la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Am avut bucuria să lucrez la spectacolul „Penthesileea" de Kleist și Mioara Cremene, montat de Cătălina Buzoianu la Teatrul Dramatic din Constanța. Un spectacol admirabil. Reproșez atât vechii conduceri a teatrului constănțean, cât și actualei conduceri, faptul de a nu fi reluat acest spectacol în care s-a investit atâta creație artistică și bani foarte mulți. Nu e un caz singular. Nu înțeleg cum unele teatre își pot permite să nu întrețină în viață spectacole care au luat premii, care au fost foarte apreciate de criticii de teatru și care fac săli pline.

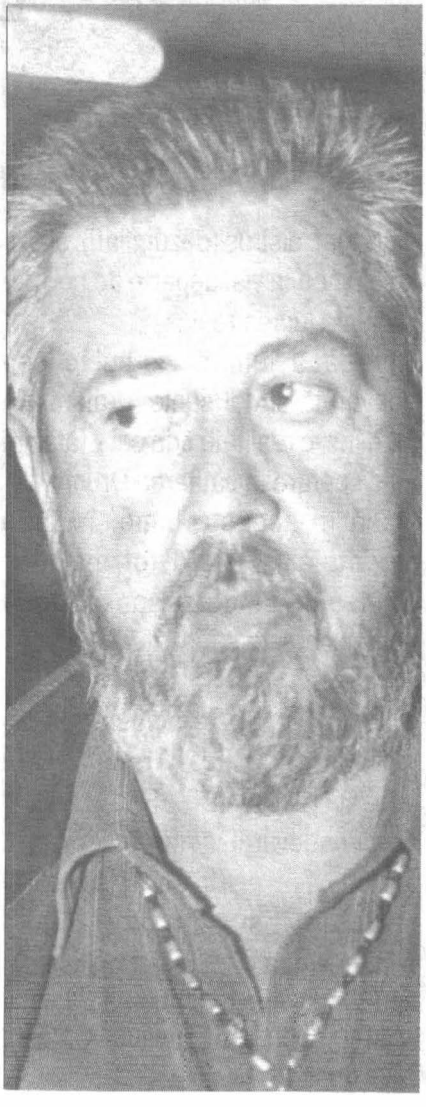
C.M.: Ce spectacole la care muzica este compusă de Iosif Herțea se joacă în acest moment?

I.H.: „Troilus și Cresida" de Shakespeare, în regia lui Tompa Gabor și „Livada de vișini" de Cehov, pusă în scenă de Vlad Mugur, ambele la Teatrul Maghiar din Cluj; „Hop! signor" de Michel de Ghelderode, montat de tânărul Vasile Nedelcu la Teatrul Dramatic din Galați: „Săptămâna luminată" de M. Săulescu la Teatrul Național din Cluj; „Canaliile" de Adina Zeev în regia lui Adrian Lupu la Teatrul Dramatic din Brașov și „Levantul" de Mircea Cărtărescu spectacolul realizat de Theatrum Mundi pe scena Teatrului Bulandra, în regia Cătălinei Buzoianu.

Costin MANOLIU

SPECTACOLE Alexandru TOCILESCU

„Mă aflu între două oglinzi"



Carmen Stanciu: Sunteți unul dintre regizorii ale căror profunde cunoștințe în domeniul muzicii influențează hotărâtor creația dumneavoastră. De la operă la rock, muzica reprezintă o coordonată majoră a spectacolelor pe care le realizați.

Alexandru Tocilescu: Cred că muzica ajunge la spectator mai ușor decât literatura dramatică – pentru că între cei doi termeni nu mai există acel "mediator lingvistic", cuvântul. În altă ordine de idei, muzica se adresează oricărui spectator, oricărei persoane, deși accesul la limbajul muzicii este diferit și depinde de cultura fiecăruia. Muzica clasică este înțeleasă mai ușor. Ea se adresează afectivului într-un mod mai simplu, mai direct. Cea contemporană – în care structura are un rol primordial – depinde de un alt tip de percepție, bazat pe cultură muzicală. Merg de ani de zile să ascult muzică contemporană. Îmi improspătez limbajul. Aici modele sunt scurte, și peste timp nu rămâne decât capacitatea de comunicare a autorului. În muzica contemporană sunetele nu se mai sprijină unele pe altele, ci sunt în conflict – de unde putem vorbi chiar de o teatralitate proprie acesteia.

C.S.: Teatru-instrumental – o provocare pentru Alexandru Tocilescu?

A.T.: O dublă provocare! Este un tip de spectacol incitant prin problemele pe care le ridică și care constituie provocări ce nu pot fi trecute cu vederea de un regizor care se străduiește să nu se repete niciodată. De ce ? Libertatea e foarte mare și efortul de clarificare îți dă un sentiment extraordinar de bucurie a creației.

Problema este "De unde să încep? Unde este breșa?". Iar soluțiile sunt de natură reflexivă și nu ilustrativă. Mă aflu, parcă, între două oglinzi – muzica și interpreții – și îndrept către fiecare un spot de lumină. Reflexiile acestora se întâlnesc undeva în spațiu și creează o imagine – spectacolul.

Deși la început totul pare straniu și rebarbativ, muzica și acțiunile se adună, converg, construiesc o concluzie – care nu este sonoră, ci imaginară; o muzică imaginară, dacă vreți.

C.S.: Spuneați că încercați să vă împrospătați mereu limbajul, să nu vă repetați. Poate că acesta este motivul pentru care aproape toate spectacolele dumneavoastră – fie viziuni regizorale surprinzătoare asupra unor texte clasice, fie restituiri sau propuneri inedite – generează dezbateri aprinse, curente de opinie.

A.T.: Îmi doresc ca fiecare spectacol să dezvăluie o altă fațetă a mea și a lumii. Pentru mine, scopul final este să arăt Lumea – care, de altfel, mă dezamăgește profund. Fiecare arată, prin ratarea eroilor mei, deziluzia mea; de aceea finalurile spectacolelor mele sunt pesimiste (pentru că un spectacol e o lume).

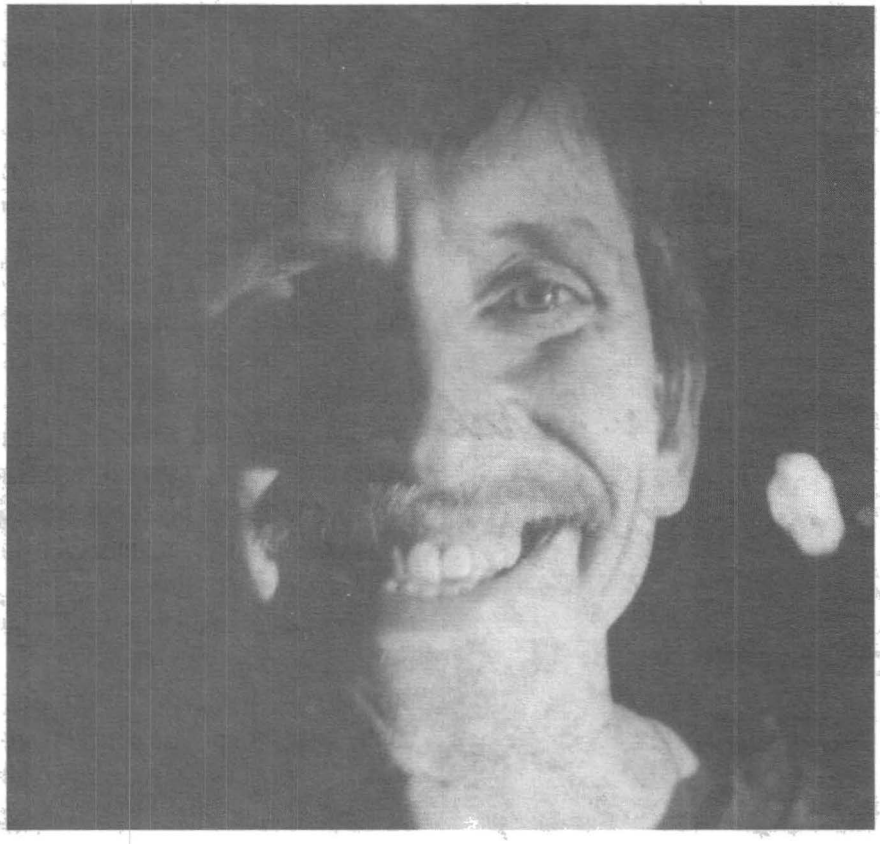
De aceea am distrus tot orașul în "Antigona", de aceea l-am omorât pe Horațio în "Hamlet" – ba chiar și pe Falstaff în "Nevestele vesele din Windsor"!

În esență, este vorba de conflictul permanent dintre erou – ca entitate – și mulțime, raport care nu poate duce decât la omorârea eroului de către mulțime.

De aceea mă simt nevoit, de multe ori, să omor mulțimea – pentru a da o șansă eroului.

Carmen STANCIU

Carmen STANCIU



Bizarcronica

Există cu adevărat spectacole-locomotivă care, în ciuda imperfecțiunii lor, hrănesc sau schimbă chiar o întreagă mișcare teatrală . Sunt spectacole care "te trag de mânecă ", obligându-te să te oprești din drum și să te uiți în jur, oferindu-ți astfel răgazul necesar pentru a observa că ceva s-a întâmplat, că un edificiu a căzut dar altele se ridică.

"Bizarmonia" – manifest teatral ce poartă semnătura regizorului Alexandru Tocilescu – nu reprezintă doar o formulă inedită de spectacol, teatru instrumental ("despre care nimeni nu știe nimic exact"), ci și o dovadă că teatrul este domeniul în care sincretismul artelor se exprimă cel mai convingător și benefic.

Alexandru Tocilescu, Nicolae Brânduș, Raluca Ianegic și Cătălin Ionescu-Arbore ne propun în sala Centrului de Proiecte ARCUB (care iată că își confirmă , în sfârșit, titulatura) un spectacol-poveste. Povestea unor "trestii gânditoare" care, sătule să aștepte, au pornit într-o călătorie, pentru a găsi mâini și guri care să le facă să cânte și să rostească și picioare cu care să danseze. Drumul nu-i deloc ușor – capătul lui e mereu mai departe, fiecare zi e la fel: întuneric, dimineață, broaște și măcănit de rață, baltă, lumină, soare, dans, apus, glas de clopot, somn – doar pendula bunicilor măsoară clipa care a trecut, clipa care trece.

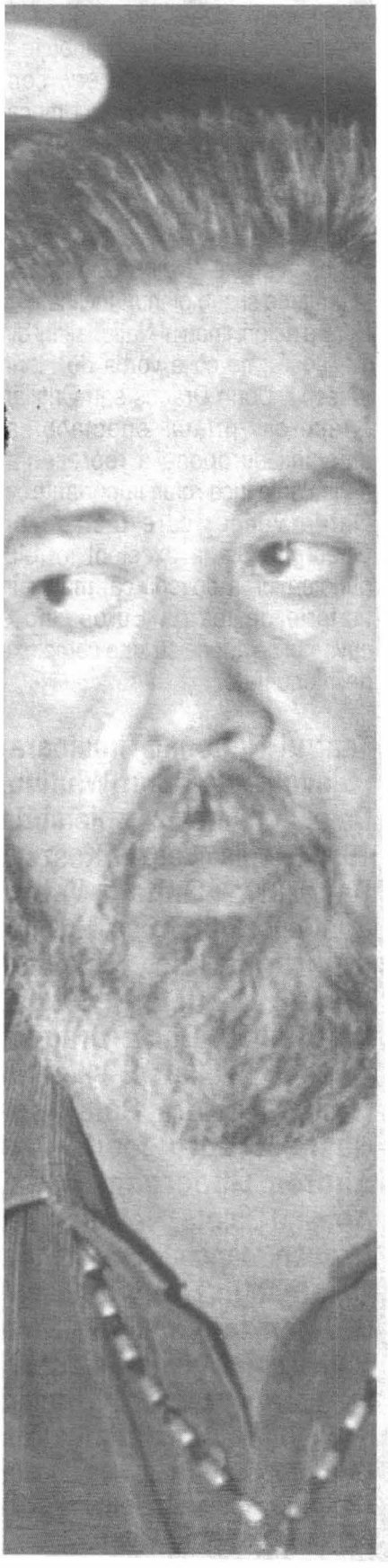
Dar dacă totul e un vis născut de vraja Domnișoarei Huss, cu pântecele ei sterp, de plastic, niciodată roditor – mereu îmbietor la dragoste, la îmbrățișări sufocante, ucigătoare? Sexul – agonie și extaz, viață și mai apoi moarte. Actanții – răbdători, recunoscători, răzvrătiți. Idolul – sfărâmat, distrus (dezumflat!), și exilat din nou în vis, departe de noi, departe de lumea reală.

Dar dacă lumea visului e cea adevărată și noi suntem "afară din joc", într-o realitate prin care rătăcim cu disperare în căutarea Drumului?

Dacă în această lume, în care cuvintele își pierd tot mai des înțelesul, singura șansă de a comunica este să învățăm alfabetul sunetelor?

Dacă muzica este singurul limbaj capabil să aducă ARMONIA în această realitate BIZARĂ?

Dacă-i adevărat, atunci în loc de "A fost odată ..." ar fi trebuit să scriu "DO și RE și MI și..." Nu ar fi înțeles nimeni? Asta pentru că nu știu să o spună ca Raluca, Laurenția, Lucia, Marius, Dominic, Flavius, Cătălin, Nicolae și Toca.



Dinu CERNESCU

Pina Bauch am Dâmbovitz sau Tocilescu pe rug

*Am fost la spectacolul **Bizarmonia** – și am plecat bucuros, dar întrucâtva nesatisfăcut. În spectacol m-am reîntâlnit cu Pina Bauch, cu Miriam Răducanu, cu Gigi Căciuleanu și cu încă mulți alții pe care nu-i cunosc. Acum 25 de ani spectacolul ar fi fost o adevărată revoluție, frica de revoluție a fost și motivul pentru care oficialitățile de altădată l-ar fi oprit. Astăzi pentru junii inculți, spectacol produce un șoc. Este marea bucurie – produsă de incultură. Dacă nu l-aș cunoaște pe Toca, aș jura că este copiat, dar copiat bine, sârguincios de pe caseta cu Pina Bauch. Însă Toca este un om cinstit – și dacă el ne spune că nu a văzut Pina Bauch – suntem nevoiți să-l credem.*

Spectacolul este șocant – în cel mai bun sens al cuvântului. Asistăm fascinați, la un șoc al imaginii, al cuvântului, al muzicii, al imagisticii tocilesciene. Muzica este de Nicolae Brânduș, coregrafia – Raluca Ianegic, splendidă epigonă a lui Miriam Răducanu.

*Tocilescu – Miriam Răducanu – Pina Bauch... etc. Dacă stau bine și mă gândesc, nu știu ce fel de spectacol este **Bizarmonia**. Sunet și mișcare? Nu. Balet? Nu. Teatru? În nici un caz. Cred că este un spectacol cu toate cele mai de sus la un loc. Este un spectacol Tocilescu plin de obsesii erotico-fantastice sau fanatice. Un spectacol în care regizorul, zis și iscoditorul și-a demonstrat în creuzetul talentului său toate artele enumerate mai sus și... a ieșit **Bizarmonia**.*

*Pălăria jos, pentru ARCUB care a produs și găzduit acest spectacol. Din nou pălăria (sau jobenul) jos pentru cei care au fost în spectacol, și muzicieni și actori și dansatori. Se zice că marile spirite se întâlnesc undeva, de pildă, în eter sau la steaua care a răsărit. În **Bizarmonia**, Tocilescu s-a întâlnit cu Pina Bauch & Co. și a ieșit un spectacol foarte important pentru că există. Ce mai contează că Pina Bauch... etc. etc. sau alții. **Bizarmonia** – există.*

SPECTACOLE

Mihai Claudiu CRISTEA

Lupta reală dintre înger și demon

Dacă n-ar exista pe malurile Begăi un festival al dramaturgiei românești, s-ar putea afirma cu ușurință că stagiunea europeană de la Naționalul din Timișoara e o dovadă de cosmopolitism. Lucrurile pot fi abordate însă și dintr-un unghi mai puțin speculativ...

Directorul Ștefan Iordănescu a propus Uniunii Teatrelor din Europa un lucru care mai întâi a șocat – o stagiune întreagă în care tineri regizori europeni să monteze cu trupa timișoreană spectacole de anvergură. Poate și fiindcă nu i s-a mai cerut niciodată așa ceva, directorul Uniunii fondate de Giorgio Strehler, regizorul Eli Malka, a acceptat.

Pentru montarea ce a deschis seria „europenelor" de la Naționalul timișorean, „Diavolii" de John Whiting, regizorul László Keszég și-a adus din Ungaria o întreagă echipă care a realizat decorurile, costumele și muzica.

Cum trupa timișoreană n-a putut acoperi toată distribuția, s-a apelat la colaborări. Așa a ajuns "bucureșteanul" Armand Calotă, din nou, pe scena care l-a lansat. În cazul său, tânărul regizor a avut încă două variante pentru rolul Grandier, Claudiu Bleonț și Adrian Pintea.

Un alt câștig remarcabil pentru distribuția lui Keszég l-a constituit actrița Carmen Ionescu (sora Jeanne a îngerilor).

Piesa lui Whiting are la bază romanul „Diavolii din Loudun" de Aldous Huxley. Acțiunea se petrece în Franța lui Ludovic al XVI-lea. Suntem în epoca cruntelor represiuni, de cele mai multe ori ca rezultat al proceselor de vrăjitorie. Cazurile de posedare diavolească se împletesc și chiar se confundă cu vrăjitoria. În „Diavolii", lupta dintre înger și demon se derulează aproape în permanență în cele mai curioase moduri.

Părintele Urban Grandier, admirabil interpretat de Armand Calotă, e slujitorul Domnului, dar se cufundă în lumea plăcerilor și a desfrâului. Dialogul său cu Divinitatea capătă accente tragice. Grandier ajunge să-l judece pe Dumnezeu pentru felul în care a creat "nimicul".

E acesta un excelent prilej de a vedea în Armand Calotă actorul de forță, capabil să alunece sau să treacă brutal și convingător de la o stare la alta. Și se întâmplă asta în absența unei regii ieșite din comun.

Astfel, nu se poate spune că László Keszég a inovat foarte mult în acest spectacol. E însă la fel de adevărat că spectacolul „Diavolii" nu e o montare ușoară. Zecile de tablouri, legate printr-o muzică gravă, sunt realizate cât se poate de realist. E vorba în principal de teribilele scene de exorcism. Nimic nu e sugerat, totul se întâmplă. De aceea, se țipă înfiorător și se luptă corp la corp. Abundă schimonoselile.

Carmen Ionescu face, în sora Jeanne, o risipă teribilă de energie. Actrița înregistrează prin acest rol o reușită pe măsura efortului. Poate că nici unul din rolurile carierei sale n-a solicitat-o într-o asemenea măsură. În plus, Carmen Ionescu a uluit prin mobilitatea chipului.

Ambițională, poate, de încărcătura spectacolului, întreaga distribuție a dovedit prospețime și nerv, contribuind la funcționarea unui mecanism complicat, iar decorurile lui Gabor Valcz, construite inteligent, îi oferă directorului de scenă posibilitatea de a o obține efecte notabile. Se joacă atât la nivelul scenei, cât și la înălțime și sub planuri înclinate.

Pentru actorii tineri ai Naționalului din Timișoara, fie că e vorba de Florin Ionescu, Dorin Dragoș sau Cristian Szekeres, primul spectacol al stagiunii europene a reprezentat șansa de a juca roluri importante.

Garda veche, care include un Gheorghe Stana excelent în rolul gunoierului, a dovedit că, măcar în materie de teatru, Europa nu e cuvântul ce aduce cu sine complexe de inferioritate.

Teatrul Național Timișoara: „Diavolii" de John Whiting. Data premierei: 24 noiembrie 1998. Regia: László Keszég. Decoruri: Gabor Valcz. Costume: Edit Szücs. Muzica: Albert Markos. Lighting Design: Lucian Moga. Distribuția: Dorin Dragoș, Cristina Szekeres, Valentin Ivanciuc, Aura Călărașu-Hasnaș, Doru Iosif, Dan Andrei, Gheorghe Stana, Armand Calotă, Mălina Petre, Damian Oancea, Constantin Tovarnițchi, Florin Ionescu, Carmen Ionescu, Daniela Bostan, Ana Maria Cojocaru, Damian Victor Oancea, Ștefan Sasu, Laura Avarvari, András Demeter, Zoltán Lovas, Horia Ionescu, Mircea Belu, Florin Ruicu, Daniel Petrescu.

SPECTACOLE

Ana Maria RUSU

Raţiunea între alb şi negru

Există scriitori a căror operă trezeşte un sentiment de echilibru, de armonie, de împăcare cu lumea. Dar sunt şi scriitori care vorbesc despre ruperi şi sfâşieri lăuntrice, punând sub semnul întrebării întregul eşafodaj de idei şi de categorii existenţiale clar definite. Insinuându-se în straturile obscure ale fiinţei noastre intime, teatrul lui Leonid Andreev, la aproape optzeci de ani de la moartea dramaturgului, este parcă mai actual ca oricând. Invitaţii la aventuri iniţiatice prin labirintul sinelui, interogaţii ţintind marile probleme ale existenţei, piesele andreeviene se articulează în jurul făpturii umane care, osândită la moarte şi nefiinţă, tinde spre depăşirea predestinării, spre cunoaştere şi adevăr. Viziunea ontologică andreeviană porneşte de la premisa unui univers lipsit de asistenţa legii şi raţiunii ordonatoare, evoluând pe o traiectorie necunoscută, la discreţia hazardului şi entropiei. "Fatum"-ul antic, legea absolută sunt înlocuite cu noţiunile de "nondestin" şi de "lege absentă". Instanţei supreme, raţiunii universale, Andreev – înaintea scriitorilor absurdului – îi opune "bezna" (ce ia în stăpânire universul şi fiinţa umană). Nimicul, noaptea eternă, vidul straniu şi înfricoşător. "Dar oare nu acest vid înşelător este baza întregului univers?", se întreba, de altfel, scriitorul.

Efemer şi inutil, neglijat şi părăsit, inconsistent şi instabil, "nebănuit, nesimţit şi necunoscut de nimeni", eroul său traversează o veritabilă criză a identităţii – principalul simptom al alienării existenţiale. Piesa „Gândirea" este, ni se pare, căutarea unui antidot contra maladiei ontice provocate de incapacitatea structurală a fiinţei de a pătrunde în spaţiul conceptelor şi legilor generale, contra lipsei de sens, contra sentimentului absurdului izvorât din confruntarea (camusiană) dintre iraţional şi dorinţa de claritate a omului. Sfidând limitele de ordin metafizic şi social ale condiţiei umane, doctorului Kerjenţev este un răzvrătit. Revolta lui se vrea ieşire din impasul existenţial, izbăvire de răul ontologic ce obligă fiinţa omenească la supunerea oarbă faţă de un dat exterior ei, incontrolabil. Calea spre depăşirea statutului restrictiv şi traumatizant ce i-a fost impus omului este cea a emancipării individuale prin controlul raţiunii.

Regizorul Vlad Massaci a gândit personajul principal mai puţin ca pe o replică a supraomului nietzschean ori a dostoievskianului Raskolnikov, doctorul Kerjenţev apropiindu-se, mai degrabă, de autorul crimei din „Demonul perversităţii" al lui E.A. Poe. Ambii eroi văd în raţiune sensul suprem al vieţii. Dar raţiunea îi va înşela: în perfecţiunea rece a calculului, a ideii triumfătoare, se furişează alte idei care o contrazic pe cea iniţială, prin argumente la fel de puternice, idei asemuite de doctorul Kerjenţev "şerpilor ascunşi în întuneric". Rezolvarea regizorală a "dansului sălbatic" al "gândurilor evadate" prin mişcările coregrafice – când perfect coordonate, când haotice – ale unor siluete negre ieşite din beznă, ni s-a părut o inspirată soluţie vizuală, punctând fericit momentul în care logica perfectă începe să cedeze locul logicii distructive, ideea raţională – ideii "nonraţionale", raţiunea atotputernică – nebuniei, siguranţa – îndoielii, certitudinea – ambiguităţii.

Desfiinţarea limitelor dintre "bine" şi "rău", întrepătrunderea dintre nesaţul gnoseologic şi povara raţiunii biruite, trecerea de la voinţa de depăşire a normei la autodistrugere se traduc în plan scenic prin jocul dintre alb şi negru al decorului şi costumelor.

Marea tablă de şah pe care se mişcă personajele amplifică prin tehnica de tip "mise en abyme" sensurile mesei de şah riguros pregătite în prima parte, dar pierzându-şi apoi figurinele, violent răsturnate de dansul himerelor nonraţionalităţii sau de gesturile de revoltă ale omului de ştiinţă împotriva propriilor sale construcţii legice, împotriva propriului său intelect steril. Tabla de şah simbolizează exercitarea unui control nu numai asupra adversarului şi a unui teritoriu, ci şi asupra sinelui, căci divizarea interioară a psihismului pirandellianului Kerjenţev este şi ea o confruntare, un conflic între "a fi" şi "a părea". Acest joc al dedublării este sugerat de alternanţa căsuţelor albe şi negre, a stăpânirii de sine şi a nebuniei. Suprafaţă a desăvârşirii aparente, tabla de şah devine imaginea raporturilor de forţă dintre personaje, dar şi a confruntării dintre dorinţa nemăsurată a raţiunii de a-şi supune existenţa şi înstrăinarea faţă de lume şi mai ales faţă de sine. Cele şaizeci şi patru de căsuţe ale tablei

de şah sunt expresia totalităţii împlinite, perfecte spre care tinde luciditatea lui Kerjenţev, exponent solitar al unei idei pur individuale. Acest simbol cifric al desăvârşirii se transformă însă în semnul câmpului închis al unei bătălii pierdute, al spaţiului circumscris limitelor autocunoaşterii. Pedeapsa pentru omorârea – minuţios pregătită – a lui Aleksei va fi, pare să spună spectacolul gândit de Vlad Massaci, captivitatea înlăuntrul unui labirint al ambiguităţii, al veşnic dublelor posibilităţi. Închiderea şi deschiderea, cuşca şi oglinda, certitudinea şi iluzia, negrul şi albul funcţionează simultan, ca într-o nediferenţiere primordială a fiinţei rătăcind într-o nedeterminare originară. Pereţii negri, mantia neagră a doctorului transmit vizual pierderea definitivă, prăbuşirea în Neant, "nimicul mort", cum spunea Kandinski. Doliul acesta final însă este contrapunctat de cearşafurile albe aşezate cu grijă peste mobile, anunţând neliniştitor schimbarea. Căci albul este culoarea spectrelor, a nălucilor, dar mai ales a trecerii, a mutaţiei fiinţei, alunecarea spre zona ambiguă a secretului. Opunându-se şi completându-se totodată, albul şi negrul devin semne ale unei inadaptabilităţi în plan metafizic şi ontologic, ale unei tragice incertitudini. Derutat şi îngrozit, doctorul Kerjenţev nu poate răspunde la întrebarea "Dar cine sunt eu?". Sensibil la importanţa elementelor auditive în teatrul lui Andreev, regizorul spectacolului ieşean pare să dezorganizeze, prin manifestările fonice propuse, spaţiul echilibrat al tablei de şah. Antagonismul astfel obţinut susţine însă ideea unitară a montării: cea a fiinţei umane dizarmonice. Kerjenţev nu intră practic în rezonanţă nici cu realitatea exterioară şi nici cu ipostazele înşelătoare ale unui "eu" polimorf. Vlad Massaci dă coerenţă viziunii sale regizorale şi prin orchestrarea luminilor. Acestea sunt adevărate proiecţii ale ontologicului, marcat de o dublă natură, în veşnică luptă. Lumina şi umbra se confruntă în universul limitat al fiinţei lăuntrice, sunt atribute dintotdeauna ale condiţiei umane, condamnate la scindare şi dedublare.

Coerenţa demersului regizoral se descifrează nu doar în utilizarea semnelor scenice, ci şi în siguranţa cu care Vlad Massaci îşi conturează eroii. Integrându-se decorului şi semnificaţiilor sale, evitând excesele şi stridenţele, actorii se mişcă elegant, chiar şi atunci când alunecă pe pragul dintre normalitate şi demenţă. Trecerea aceasta se face pe nesimţite în cazul doctorului Kerjenţev, gândit de Florin Mircea. Stabilitatea şi consistenţa încrederii în forţa emancipatoare a raţiunii devin, în jocul actorului, imaginea marmoreană a unui chip fixat parcă în răceala neomenească a orgolioasei siguranţe de sine. Gestul calculat cu grijă, vocea stăpânită, privirea directă, tăioasă, ca de bisturiu, compun un personaj puternic şi rece, care se va descompune în partea a doua, supusă sciziunii interioare, pulverizării propriei entităţi: făptura statuară devine ezitantă, priveşte mai atent în jurul său, pândită parcă şi speriată de ceva nedefinit. Unitatea şi armonia ce se degajă la început din mişcările precise, se relativizează, se topesc în gesturi ale inconsistenţei, ale derutei, ale dezorientării, dincolo de orice accent de patetism. Excelenta prestaţie a lui Florin Mircea ne-a spus, prin jocul său conţinut, că starea permanentă a individului este înstrăinarea faţă de realitate şi faţă de sine, o tragică şi predestinată dedublare, din care nu există scăpare. Foarte interesantă ni s-a părut propunerea Georgetei Burdujan, în Tatiana cu aparenţă fragilă, uşor bovarică, în fapt enigmatică şi derutantă, pendulând între rolul de spectator neputincios al crimei şi regizor ascuns în culisele ei. În opoziţie cu discreţia ambiguă a Georgetei Burdujan, Vitalie Bichir îşi conduce eroul (scriitorul Aleksei Konstantinovici) printre tonalităţi cam tumultuoase, dorind probabil să creeze impresia că personajul său, iritat şi iritant, nu constituie de fapt cauza, ci ocazia demonstraţiei pe care Kerjenţev o face lumii şi sieşi. Aleksei este pionul care deschide partida de şah, cum pioni (ce-i drept, foarte expresivi) sunt şi Kraft (Doru Aftanasiu) şi Aleksandr Nikolaevici (Constantin Puşcaşu) şi chiar luminoasa, blânda Maşa (Petronela Grigorescu), întrupare, preciza Leonid Andreev, a "intuiţiei ferme şi dominante", opuse raţiunii discreditate. Spectacolul câştigă în ritm şi nuanţă prin distribuirea lui Petru Ciubotaru în rolul doctorului Ivan Petrovici, o altă imagine vie a nebuniei, dar a nebuniei hâtre, a măscăriciului serios, care, în doar câteva replici, îşi găseşte cu uşurinţă locul în drama ce risca să devină lugubră. Evacuând tensiunea acumulată, Ivan Petrovici pregăteşte (voit?) intrarea Tatianei şi deci atingerea momentului de vârf, acela al confirmării ipotezei demenţei, ca unică explicaţie a crimei, cel căruia îi urmează căderea în bezna plină de voci distorsionate ale nebuniei. Observatorul imparţial al creierului devine potenţial observat, călăul devine victimă, într-un spectacol echilibrat, axat – din nou paradoxal – pe sentimentul dezechilibrului.

Gândirea

de Leonid Andreev

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi, Sala Studio.
În româneşte de C.C. Buricea Mlinarcic. Data reprezentaţiei: 14 noiembrie 1998. Regia: Vlad Massaci. Scenografia: Axenti Marfa. Coregrafia: Mălina Andrei. Distribuţia: Florin Mircea (Kerjenţev Anton Ignatievici), Doru Aftanasiu (Kraft), Vitalie Bichir (Savelov Aleksei Konstantinovici), Georgeta Burdujan (Tatiana Nikolaevna), Constantin Puşcaşu (Fiodorovici Aleksandr Nikolaevici), Petru Ciubotaru (Ivan Petrovici), Petronela Grigorescu (Maşa), Antonela Cornici (Saşa), Gelu Zaharia (Infirmier), Alice Ioana Şfalţer, Andreea Vizitiu, Laura Dorin, Irina Chiosa, Anca Mereuţă (Măştile negre).

Florin Mircea şi Petronela Grigorescu

SPECTACOLE

Ştefan OPREA

Visul unei nopți de vară??

Pentru a treia oară – din 1960 încoace – vedem pe scena Naționalului ieșean "Visul unei nopți de vară" de Shakespeare. Dar e un text atât de frumos, încât frecvența montării nu ne poate face decât plăcere. Mai rămâne ca și spectacolele realizate să fie pe măsura textului pentru ca plăcerea (estetică) a iubitorului de teatru să fie deplină.

Din acest punct de vedere, recenta premieră a Naționalului ne rămâne datoare.

Citind declarațiile regizorului Ion Sapdaru (în caietul de sală) am văzut că el a înțeles personajele ca pe niște "oameni plini de energie sexuală și atrași chiar de perversiuni", care "își pierd identitatea (!!) și se dedau homosexualității, pedofiliei, sado-

Vitalie Bichir, Anne Marie Chertic, Constantin Puşcariu şi Petronela Grigorescu

masochismului, zoofiliei etc.". E limpede că o asemenea lectură coboară din Jan Kott şi e bine că spectacolul încearcă să aibă o cultură a sa; atâta doar că exegetul citat nu e singurul interpret al lui Shakespeare, ba mai mult, el pare acum puţin depăşit. Dar să rămânem la el, odată cu regizorul, şi să acceptăm viziunea lui sexistă. Puţin speriat parcă de această viziune pe care şi-o asumă, Sapdaru se grăbeşte să ne asigure că a încercat să arate "asemenea inversiuni, dar la modul poetic" (ca şi cum Shakespeare n-ar fi făcut-o!)... "într-un cadru natural-edenic". Aici e toată problema. Este spectacolul poetic? Are el un cadru, o atmosferă edenică? Nu este şi nu are! El se desfăşoară într-un cadru simplist, cu decoruri deturnate de la sensul lor fundamental (de pildă, copacii sunt înlocuiţi cu un fel de catarge de corăbii în faţa cărora ne declinăm capacitatea de a le decripta semnificaţia, ceea ce, firește, nu înseamnă că scenograful Mihai Pastramagiu nu s-ar fi gândit la nişte semnificaţii). Luminile, care ar fi trebuit să joace principalul rol în crearea atmosferei, funcţionează parcimonios şi neinspirat, iar muzica, semnată... anonim, există ca atare. S-a renunţat la tradiţional Mendelsohn-Bartholdy. Foarte bine, jos cu tradiţia! Nu ne mai trebuie nici misterul, nici irealitatea ambianţei pe care ni le oferea muzica lui. În regulă! Dar ce s-a pus în loc? Un amestec de muzici "moderne" care nu se întâlnesc nici o clipă cu poezia şi misterul textului. Şi apropo de poezie (căci regizorul a zis că ne arată ceea ce ne arată... "la modul poetic"). Ce e poetic în ţinuta şi comportamentul dizgraţios al lui Theseu, de pildă? Sau în comportarea Hipolitei? O fi ea regina amazoanelor – războinică deci – o fi fost ea "cucerită cu sabia", cum zice Theseu, dar Shakespeare o aducea în scenă îndrăgostită foc şi gata – ba chiar nerăbdătoare – să fie mireasă: "Dar zilele se vor topi în noapte, / Şi cele patru nopţi vor face timpul / Să lunece asemeni unui vis. / Şi luna, arc de-argint, se va-ncorda / Să lumineze noaptea nunţii noastre." De la acest amor gata să explodeze, până la ceea ce se petrece pe scenă, (legată cu funii şi abia stăpânită de doi bărbaţi, ca să nu-l sfâşie pe Theseu!) şi de la delicatele versuri, la urletul "Uahh!" este o distanţă imposibil de parcurs... cu bun simţ artistic. Oberon, apoi: ce a devenit el, care, în textul shakespearian, e regele zânelor? Greu de spus. Dacă judecăm după cârâiturile pe care le lansează din când în când (Craa!) e un cioroi, un corb sau aşa ceva; iar după costumaţie e pur şi simplu... indescifrabil. Nici Puck nu e mai breaz. Luând ca atare un vers rostit de el ("Când ca o mânză sprintenă nechez"), acesta îşi face o mişcare de trăpaş care e în totală contradicţie cu ceea ce este el de fapt ("Eu sunt un duh / Ce zbor întreaga noapte prin văzduh"). iar floarea fermecată cu care îi vrăjeşte pe muritori ce a devenit? O eşarfă roşie şi mare cât steagul lui Lenin!

Şi atunci unde-i poezia... declarată ca demers regizoral? În aglomeraţia plastică adusă uneori în scenă de scenograf? În secvenţele dansante (unele, reuşite)? Găsim ceva poezie în jocul meseriaşilor-actori (momentele cele mai bune ale spectacolului), dar şi aici jocul actorilor e inegal şi insuficient şlefuit. Singurii interpreţi care merită a fi reţinuţi din acest spectacol sunt Teodor Corban (Fundulea) şi studentul Ion Creţescu (Subţirelu). În rest, interpretări comune, fără fior artistic, irelevante. Un reproş care trebuie adus majorităţii actorilor se referă la rostire, la dicţie, la respectul faţă de limba română. Cu excepţia Doinei Deleanu (Titania) şi a lui Teodor Corban, nimeni nu are grijă de frumoasa rostire a versurilor (şi ce frumoasă traducere a realizat Dan Grigorescu!). Din partiturile unora nu ajunge la public nici 50% din ceea ce se spune pe scenă. Ca să nu mai vorbim de tonalităţi stridente, de răcnete chiar, care n-au nici o acoperire interioară. Îi cunosc foarte bine pe actori şi ştiu ce disponibilităţi artistice au; numai că asupra lor trebuie să acţioneze exigenţa regizorală. Când aceasta nu acţionează, rezultatul este cel pe care l-am văzut şi l-am auzit.

Visul unei nopţi de vară??

SPECTACOLE

Raluca MOISAN

Ironie și candoare la „Nottara"

Dramaturgia lui Mazilu: convulsie acidă a timpurilor dintotdeauna, plasticitate verbală, o lume răsturnată în care personajele schimbă măști – asemeni teatrului lui Pirandello... Poezie sublimă a idealului născut în noi, ucis în noi, tipologii etern umane în care binele și răul, conviețuiesc în același individ. O dramaturgie în care ironia și absurdul găsesc adeseori răspuns pe versantul candorii poeziei.

Și dacă la toate acestea mai adăugăm și extraordinara voluptate a personajelor – îndreptată spre autoanaliză – ce trăiesc într-o societate atât de actuală încă, avem toate argumentele necesare să considerăm *Acești nebuni fățarnici* drept o alegere repertorială meritorie a Teatrului Nottara.

Spectacolul, în viziunea regizorală a lui Dominic Dembinski, ne vorbește despre neputința de a da un sens vieții, despre iluzia de a trăi în "absolut" – ca ideal al autodepășirii, ca exercițiu al libertății – o lectură scenică a unui text în care neliniștea existenței metafizice nu constituie subiectul de meditație al personajelor. Ele au verva virulentei satire caragialești dar, mai ales, puternicul instinct de autoconservare. Lumea în care trăim azi este aceeași – psihologic vorbind – cu lumea de odinioară, căci, spune Dominic Dembinski, "grație verbului mazilian îmi puteam defula protestul față de societatea timpului", referindu-se la spectacolul său de debut de la Arad, din 1981, cu *Proștii sub clar de lună*. Astăzi, spune artistul, "după 17 ani, fac același lucru față de actualitatea românească contemporană (...)".

Astfel, *Acești nebuni fățarnici* capătă valențele unui spectacol manifest, dar, din păcate, versiunea regizorală nu reușește să impună toate atributele textului mazilian.

Atmosfera este aceea a unui loc comun în care eroii se întâlnesc pentru a sărbători clipa, ineditul momentului, plăcerea și disperarea de a nu putea fi altfel decât gândesc. Iordache (Viorel Comănici) și Dobrișor (Emil Hossu), mai puțin convingători în aceste roluri, încarnează personaje puternic ancorate în viața cotidiană având nonșalanța și puterea de a demonstra că nu întotdeauna eticul și moralul reprezintă valori ce guvernează lumea. Silvia (Catrinel Dumitrescu), rol construit cu delicatețe de binecunoscuta actriță, și Camelia (Ilinca Goia) – o interpretare plină de temperament – creează imaginea dualității ființei "exersând" în noi dreptul la liberul arbitru.

Spectacolul, nuanțat pe alocuri de selecția sonoră realizată de George Marcu și particularizat de scenografia semnată de Sică Rusescu, câștigă spre final – în ciuda unei prime părți lipsite de ritm – și oferă publicului bucuria întâlnirii cu un autor poate pe nedrept uitat.

Foto Cristian Anton

Teatrul Nottara. *Acești nebuni fățarnici* **de Teodor Mazilu. Regia artistică: Dominic Dembinski. Scenografia: Sică Rusescu. Comentariul muzical: George Marcu. Mișcare scenică: Liliana Iorgulescu. Distribuția: Viorel Comănici, Emil Hossu, Catrinel Dumitrescu, Ilinca Goia, Constantin Cotimanis, Mircea Jida, Valeriu Preda, Marian Ciripan.**

SPECTACOLE

Roxana CROITORU

De partea înțelegerii

În acest început de iarnă năprasnică, a avut loc la Teatrul Maghiar de stat din Cluj premiera spectacolului *Furtuna* de W. Shakespeare, în regia lui Dragoș Galgoțiu. Spectacolul a fost așteptat ca un eveniment de către publicul spectator și de oamenii de teatru, care n-au mai avut prilejul să vadă de aproape 50 de ani o reprezentație a *Furtunii* la Cluj.

Piatră de încercare și spectacol de maturitate pentru mari regizori ai lumii (Giorgio Strehler, Peter Brook, Liviu Ciulei), alegerea lui Galgoțiu ar putea părea o cutezanță. Și totuși nu este așa:

"... Totdeauna un text dramatic important este un univers compact, care închide lumea în întregul ei. Încercăm să deschidem, dintr-o anumită perspectivă, acest univers. Teatrul nefiind pentru mine doar o modalitate poetică, e mai degrabă un instrument care facilitează limpezirea în relațiile mele cu lumea. Eu pentru asta am nevoie de teatru și de asta îl fac ...", spunea regizorul într-un interviu cu câțiva ani în urmă.

Nu întâmplător a ales Galgoțiu *Furtuna* de Shakespeare, nu întâmplător Teatrul Maghiar din Cluj. Beneficiind de un colectiv de actori performanți, cu un stil de interpretare unitar, cu vedete de primă mână, regizorul ne prinde într-un spectacol modern, de o plasticitate tulburătoare. De la intrarea în sală, rămâi fascinat de decorul lui Vittorio Holtier, a cărui magie te urmărește și după lăsarea cortinei. Pe scena ridicată, corabia care va eșua pe insula lui Prospero, e imaginată din plăci concave de care stau lipiți sau agățați de catarg, în poziții picturale, viitorii naufragiați. Furtuna se dezlănțuie, corabia e luminată de jos și de deasupra catargului de fulgere, e învăluită apoi de fum și luminată din nou pentru a aduce în prim-plan spaima călătorilor. Superb tablou renascentist, în care domină roșul din îmbrăcămintea nobililor, în constrast cu pânza albă care acoperă sumar trupurile mateloților.

Magia se întrerupe brusc, descindem în insula lui Prospero.

Înstrăinatul, însinguratul Prospero, care și-a pierdut ducatul datorită izolării sale între cărți, recreează în fața fiicei sale, Miranda, povestea dramaticelor întâmplări petrecute cu 12 ani în urmă. Privim o lume întoarsă, pe care Prospero o reface cu înțelepciunea pe care a câștigat-o în timp și care a luat locul revoltei. Paralel cu tema principală – povestea uzurpării tronului – au loc furtunile interioare, nebunia de care sunt cuprinși eroii dramei, dușmanii lui Prospero: regele Neapolelui, Antonio, fratele lui Prospero (duce uzurpator) și suitele lor. Aceeași temă a luptei pentru putere, aceleași întâmplări le repetă Ariel, duhul aerian, slujitorul întru magie al lui Prospero și sălbaticul Caliban, cu bufonul Trinculo.

Miranda, fiica lui Prospero, împreună cu Ferdinand, fiul regelui Neapolelui, refac cuplul paradisiac în lumea împovărată de contradicții ce se desfășoară alături de ei. Experiența lui Prospero reușește: furtuna prin care au trecut eroii naufragiului îi purifică și îi împacă.

Construit pe sistemul analogiei, același subiect revine în piesă în diferite tonalități, ca într-o simfonie cu temele ei majore și minore, de la liric la patetic și, uneori, chiar grotesc. Aceeași încercare de izbăvire, în registre diferite, o trăiesc Prospero, Gonzalo, Trinculo. Aceeași dorință de libertate îi animă pe Ariel și pe Caliban.

Regizorul descifrează punct cu punct metaforele piesei, fiind mereu de partea înțelegerii și nu a revoltei, păstrează magia (subliniată uneori prin fum excesiv), fără să cadă nici o clipă în feerie sau romantism desuet. Actorii sunt călăuziți spre o interpretare sobră, fără artificii, uneori chiar rece, ușor detașată (Csik András – Prospero). Dar fiecare împlinește cu har personajele întrupate, trezind în spectator dorința de a retrăi alături de ei, iar și iar, scenariul lui Prospero.

Teatrul Maghiar de Stat Cluj-Napoca. *Furtuna* de William Shakespeare. Traducerea: Meszoly Deszö. Regia: Dragoș Galgoțiu. Decoruri: Vittorio Holtier. Costume: Georgeta Cara. Dramaturg: Visky András. Cântece: Lászloffi Zsolt. Ilustrația muzicală: Dragoș Galgoțiu. Distribuția: Nagy Deszö, Kardos M. Róbert, Csiky András, Salat Lehel, Hatházi András, Senkálszky Endre

Bíró József, Boér Ferenc, Bogdán Zsolt şi Dimény Áron

SPECTACOLE

Ioana ICHIM

Doar un zâmbet prelung

S-ar putea spune că spectacolului *Căsătorie în stil olandez* la Teatrul de Comedie nu-i lipseşte nimic pentru a fi un succes: un text puţin spus ofertant, o distribuţie în care apar Coca Bloos, Ion Chelaru, George Ivaşcu şi tineri deja cunoscuţi ca Mihaela Teleoacă, Radu Bânzaru, Delia Nartea, sub diriguirea unei regizoare pline de elan şi temperament, aflate la începutul carierei – Alice Barb, o scenografie plină de farmec şi fantezie (decoruri: Adrian Mignea Lis şi Anca Pâslaru) şi o coloană sonoră (în mare parte realizată cu fragmente din opera "Carmen").

Dialogul, din care fiecare personaj înţelege altceva, naşte evident un lanţ întreg de neînţelegeri care ar trebui să ducă în final spre un deznodământ fericit pentru personajele "bune" şi nefericit pentru cele "rele". În cazul acestui spectacol însă, "teza nu susţine teoria". Conturul personajelor nu îţi diferenţiază limpede bunul de rău. De ce iese învingătoare în final prin căsătoria cu ofiţerul francez De la Tulip domnişoara Giannina (intrigantă şi uşor masculinizată) şi nu domnişoara Constanza (mai fragilă şi mai naivă)? De ce doamna Ricardo, văduvă de cămătar, lipsită complet de noblețe, se mărită şi ea, la rându-i, cu domnul cutăricâ...? Pentru că aşa a scris domnul Goldoni... Dar tulburând conturul personajelor goldoniene, relaţiile se denaturează, soluţiile devin inexplicabile.

Spectacolul de la Comedie, cu micile sale erori, are totuşi farmec, datorat în mare măsură actorilor şi scenografiei (costumele Ancăi Pâslaru sunt chiar un punct forte al montării), pe alocuri ritm, ceva culoare şi vioiciune. Un singur capitol, din păcate, este deficitar – umorul. Sunt rare momentele în care publicul râde cu poftă, aplaudă la scenă deschisă. Cel mai adesea însă, pe buzele spectatorului nu rămâne, minute în şir, decât un zâmbet prelung.

Teatrul de Comedie: *Căsătorie în stil olandez*, după Carlo Goldoni. Regia: Alice Barb. Costume: Anca Pâslaru. Decoruri: Adrian Mignea Lis. Mişcarea scenică: Roxana Colceag. Ilustraţia muzicală: Alice Barb. Distribuţia: Ion Chelaru (Filiberto), Coca Bloos (Doamna Ricardo), George Ivaşcu (De la Tulip), Adina Popescu (Marianna), Mihaela Teleoacă (Giannina), Delia Nartea (Constanza), Radu Bânzaru (Gascogne), George Grigore (Kahil). Data premierei: noiembrie 1998.

SPECTACOLE Mihai Constantin Ranin: "Aș vrea să mă alătur"...

Costin Manoliu: Domnule Mihai Constantin Ranin, de ce ați plecat din România, în 1988?

M.C. Ranin: Nu se întrevedea nici o schimbare. Ori te refugiai într-un turn de fildeș și făceai spectacole calofile, estetice sau făceai spectacole de protest, politice, ceea ce însemna o viață cu amenințări, cu probleme care nu mai țineau de artă. O altă formă de a protesta era plecarea. Nu se putea face revoluție prin artă.

C.M.: Mulți artiști plecați în Occident au reușit cu greu să-și urmeze vocația. Ați reușit să montați în Franța?

M.C.R.: Există un mit al artistului care suferă pe sub poduri în Occident. E o exagerare datorată regimului comunist. Imediat ce am ajuns în Franța, am urmat cursuri la Sorbona, la Institutul de Teatru, la clasa domnului George Banu. Am făcut un master în teatrologie. E foarte frecvent ca tinerii regizori să mai facă și alte meserii în paralel. Am lucrat pentru televiziune, pentru Disneyland, pentru Radio France International, am făcut filme documentare și am montat zece spectacole de teatru. Am avut două companii teatrale în Franța.

C.M.: În România ultimilor ani se vorbește despre restructurarea instituțiilor teatrale, despre sisteme alternative. Ce trebuie schimbat, ce trebuie păstrat?

M.C.R.: Cred că ar fi pripit să se privatizeze teatrele acum. Teatrele naționale și municipale au rostul lor. De aceea li se alocă fonduri de la buget. Din păcate, banii nu sunt întotdeauna bine folosiți. Unii actori au devenit funcționari. Fără o lege a mecenatului care să permită cu adevărat atragerea de bani pentru spectacole de teatru, inițiativele particulare în domeniul teatrului vor fi ceva excepțional. Este un gest donquijotesc ceea ce au făcut Marcel Iureș și Mihai Măniuțiu lansând primul teatru independent, Teatrul Act. Cele două soluții – teatrele subvenționate și cele particulare – pot coexista într-o economie de piață eficientă. Nu e cazul la noi. Teatrele subvenționate vor trăi atât timp cât guvernanții noștri vor fi conștienți că au mai rămas două lucruri care ne pot reprezenta în lume: sportul și cultura. În privința politicii și a economiei mai avem de așteptat două generații.

C.M.: Nu ați fost tentat să vă întoarceți în România în 1990?

M.C.R.: Mulți artiști s-au întors cu dorința de a contribui cu forțele lor la reconstrucția spirituală a țării. Eu am rezistat primului impuls și apoi elanul s-a diminuat. Am venit după zece ani de absență pentru că tatăl meu a fost foarte bolnav. Foștii mei colegi de la Teatrul "Radu Stanca" din Sibiu au dorit să reluăm colaborarea. Am pus în scenă „Scrisorile lui Condurică" de Leonid M. Arcade, o personalitate foarte interesantă a exilului românesc, scriitorul care a inițiat cenaclul literar de la Neuilly sur Seine, în apropiere de Paris, prieten cu Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu, Monica Lovinescu, Virgil Ierunca. Limba română a fost păstrată în forma ei cea mai frumoasă și mai pură de către oameni ca L.M. Arcade și mi se pare obligatoriu să integrăm scrierile lor în cultura noastră națională. A urmat un al doilea spectacol la Teatrul "Radu Stanca", „Don Quijote" după Cervantes. Tot la Sibiu, la Teatrul de păpuși și marionete „Gong", am pus în scenă „Romeo și Julieta" după Shakespeare, spectacol prezentat și la festivalurile de la București și Galați.

C.M.: Doriți să colaborați și cu alte teatre, în România?

M.C.R.: Da, pentru că actorii români sunt extraordinari și pentru că avem încă un public de teatru care nu trebuie pierdut. Din păcate, impresia mea este că "bisericuțele" sunt deja formate. Pentru mine e foarte greu să pătrund după o absență de zece ani din țară. Mi-ar plăcea să montez „Capul de rățoi" la Teatrul Național din București, unde porțile îmi sunt doar întredeschise, mă gândesc la „Faust" de Christopher Marlowe, la „Nunta lui Figaro" de Beaumarchais, pe care aș fi vrut s-o pun în scenă la Teatrul de Comedie, dar am înțeles că bugetul e foarte redus. Aș vrea să mă alătur cu experiența mea celorlalți regizori români pe care îi admir foarte mult.

Mihai Constantin Ranin a absolvit Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din București în 1985, la clasa profesorului Mihai Dimiu. După decesul regretatului director de scenă, i-a avut ca îndrumători pe Ion Cojar și Tudor Mărăscu. A fost coleg de clasă cu Ștefan Iordănescu și Radu Băieșu. La Studioul Casandra a montat „Conu' Leonida față cu reacțiunea" de Caragiale, „Roata" de Ștefan Codin și „Capul de rățoi" de G. Ciprian, cu studenți care sunt azi actori consacrați: Maia Morgenstern, Roxana Ionescu, Constantin Cotimanis, Mircea Rusu, Dan Puric, Dan Aștilean, Claudiu Istodor. În 1985 a fost repartizat la Teatrul de Stat din Sibiu, unde a pus în scenă „Împăiați-vă iubiții" de Teodor Mazilu, „O zi de odihnă" de V. Kataev, „Nisipuri mișcătoare" ("Valiza cu fluturi") după Iosif Naghiu, „Pygmalion" de G.B. Shaw, „Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă" de Horia Lovinescu, „Burghezul gentilom" de Moliere. În 1988 s-a stabilit în Franța.

Mihai Bica

Costin MANOLIU

Un „Don Quijote" salvator

Propunerea Teatrului "Radu Stanca" din Sibiu de a monta un text inspirat de celebrul roman a lui Miguel de Cervantes, "Don Quijote" este, desigur, o îndrăzneală. Cartea oferă o pluralitate de perspective, personaje complexe, care reclamă talent şi curaj. Avem nevoie de Don Quijote. Mai există nebuni care cred în idealuri într-o lume haotică. Avem nevoie de Don Quijote, acum, când alte tipuri de mărire îi atrag pe oameni, nu gloria iubirii.

Mihai Constantin Ranin a construit un scenariu dramatic care pune în evidenţă dimensiunea tragicomică a emblematicului personaj, la hotarul dintre normal şi anormal, la frontiera dintre lumesc şi transcendent. Mihai Bica – Don Quijote şi Kitty Stroescu – Sancho Panza reuşesc să fie un cuplu perfect. Mihai Bica are datele fizice şi temperamentale pentru a glisa cu uşurinţă de la bun simţ la sminteală, de la sublim la ridicol, de la înflăcărare la luciditate. În travesti, Kitty Stroescu e un Sancho Panza veridic. Cu puritate, voioşie, naivitate ne face să-l urmăm, asemeni lui, pe Don Quijote. Să credem în poveşti. Să visăm. Să nu ne trădăm aproapele. Să ne hrănim cu bucuria încrederii, cu noblețea ei.

"Şi eu aş vrea să trăiesc zbuciumul lui. Altfel, nu ne rămâne decât o viaţă searbădă. Nimănui nu-i pasă de nimic. Şi când se iveşte careva să vânture de unul singur o idee sau alta, se spune că face totul din interes, din sete de faimă. Până şi nebunia şi-a pierdut la noi înţelesul. Până şi despre nebun cred şi spun că-i cu tâlc şi socoteală astfel. Cât despre raţiunea smintelii, apăi despre asta nu se îndoieşte nici unul dintre netrebnicii aceştia", ne spune Miguel de Unamuno, transformat în personajul povestitorului interpretat de Ion Buleandră. Fragmentele preluate din scrierile lui Unamuno se constituie într-un liant al scenariului dramatic. Păcătuiesc doar prin aerul didactic şi mai ales prin lungime.

Inspirată a fost folosirea lui Dan Hândoreanu – actor al Teatrului de Marionete şi Păpuşi „Gong" – în rolul lui Pedro, precum şi ca mântuitor al păpuşilor-mauri cu care se luptă Don Quijote. Soluţie regizorală inteligentă, cu efect comic pe măsură.

Economia de mijloace cu care actorii comunică mesajul personajelor, rafinamentul mişcării scenice, simplitatea decorurilor reduse la simbol, frumuseţea costumelor, întregesc spectacolul. Reprezentaţia la care am asistat pe 8 noiembrie la Sibiu a fost chiar premiera. Prezentat cu ocazia aniversării a 50 de ani de la înfiinţarea Teatrului de Stat din Sibiu, Don Quijote venea după alte trei producţii ale teatrului sibian, prezentate celor invitaţi la Sibiu cu ocazia săbătorii. Astfel, emoţiilor inerente oricărei premiere, li s-au adăugat cele care ţineau de conjunctura specială a momentului. A fost însă una din acele seri când harul coboară asupra actorilor, se metamorfozează în trăiri unice în mirajul scenei şi revarsă energia clipei asupra spectatorului. Don Quijote poate fi un spectacol-eveniment la nivelul întregii stagiuni în curs şi un nou început pentru teatrul sibian.

Kitty Stroescu

Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu: *Don Quijote* după Miguel de Cervantes. Regia, scenografia şi scenariul dramatic: Mihai Constantin Ranin. Distribuţia: Mihai Bica, Kitty Stroescu, Ion Buleandră, Dana Lăzărescu Popa, Rodica Mărgărit, Benedict Dumitrescu, Geraldina Basarab, Gelu Potzolli, Dan Hândoreanu, Gabriela Neagu, Renate Muller Nica, Avram Besoiu, Ovidiu Moţ, Viorel Raţă, Lerida Buchholtzer. Data premierei: 8 noiembrie 1998.

SPECTACOLE

Oana HOLBAN

Ca și cum n-ar fi...

Spectacolul de teatru...un joc, o lume, din care regizorul-idee, textul-cuvânt, actorul-gest, spectatorul-receptor nu pot lipsi. Sunt pământul, aerul, focul, apa. Fără oricare dintre ele, teatrul ar fi mort. Muzica, lumina, costumul, decorul, îmbogățesc, dau culoare acestuia, dar abia după ce lumea a fost întâi construită.
Iar dacă fără regizor teatrul a putut supraviețui, iar coregrafia înlocuiește din ce în ce mai mult cuvântul, în mod sigur fără actor sau fără spectator teatrul nu are cum să existe. Jocul acesta nu se poate juca decât în doi. Și cât de simplu și frumos poate fi atunci când trebuie să-l joci cu un copil...
Un copil pentru care lumea teatrului nu e o convenție, ci un vis pe care îl are în fața ochilor, e o poveste care în sfârșit se-ntâmplă, un miracol care se lasă descoperit...
Am intrat în Teatrul "Ion Creangă", la "Sânziana și Pepelea", împreună cu trei clase de școlari, și asta după ce am citit pe afiș "SPECTACOL DESTINAT CELOR MICI". Dacă ar fi să vorbesc despre regia semnată de Mihai Manolescu aș putea-o numi cuminte, lipsită de mari invenții. Dacă ar fi să vorbesc despre actori, aș vorbi probabil despre actori entuziaști (Cătălin Dupu), expresivi și mobili (Mihai Verbițchi), plini de umor (Florina Luican), de lipsa de suplețe a altora (aceea care nu poate fi depășită decât cu vârsta și după multă experiență) sau chiar de o oarecare blazare a unora.
Adevărul este că am încercat să privesc spectacolul cu ochii lor. Ochii copiilor, ochii celor cărora le era destinat. Nu am putut să mă bucur. Am stat cuminte, ca și ei, până la pauză, apoi până la sfârșit. Am râs atunci când în rolul lui Statu-Palmă-Barbă-Cot a intrat în scenă bebe mic – Nestor Petruș, un băiețel de o șchioapă, sau poate cât un cot, a cărui tichie moțată era cu o palmă mai mică decât el. Am aplaudat când totul s-a sfârșit cu bine și am ieșit cu ei, cei mici și zgomotoși din sală.
Am simțit însă o strângere de inimă. Ceva a făcut povestea banală, a făcut jocul trist și pe mine m-a lăsat singură , ca și cum n-ar fi, și atunci ... nu s-ar mai povesti.

SPECTACOLE

Delia VOICU

Simbol tutelar: timpul

"Jucăria de vorbe" a avut o carieră de aproape doi ani la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, iar începând din stagiunea actuală a intrat (cu aceeași distribuție) în repertoriul Teatrului "Odeon". Inspirat din "Cartea cu jucării" a lui Tudor Arghezi, este o invitație la recuperarea vârstei magice a copilăriei. Teatralitatea intrinsecă a textului arghezian – prin conflict și, mai ales, prin nuanțele dramatice specifice dialogului - este ilustrată de Alexandru Dabija în registru, de cele mai multe ori, comic.

Montarea îi prilejuiește regizorului manifestarea deplină a voluptății ludice traduse prin toate formulele limbajului teatral - de la gesturile prin care interpreții compun (recompun) imaginile la modul în care aceștia își desfășoară dialogurile.

Accesul la lumea poveștii se realizează prin perdeaua de vrajă țesută de lumină, element fundamental care face trecerea de la real la lumea pură a jocului.

Regia a avut știința de a pune în valoare disponibilitățile interpretative ale actorilor care, neînsoțiți de muzică sau ajutați de decor, creează un întreg univers, cu dansuri și cântece, cu lacrimi și râsete, un spațiu complex care suscită deopotrivă sensibilitatea și fantezia. Pătrunderea în acest univers este condiționată de puterea de a trece dincolo de vorbe și imagini, de a te juca de-a propria-ți copilărie.

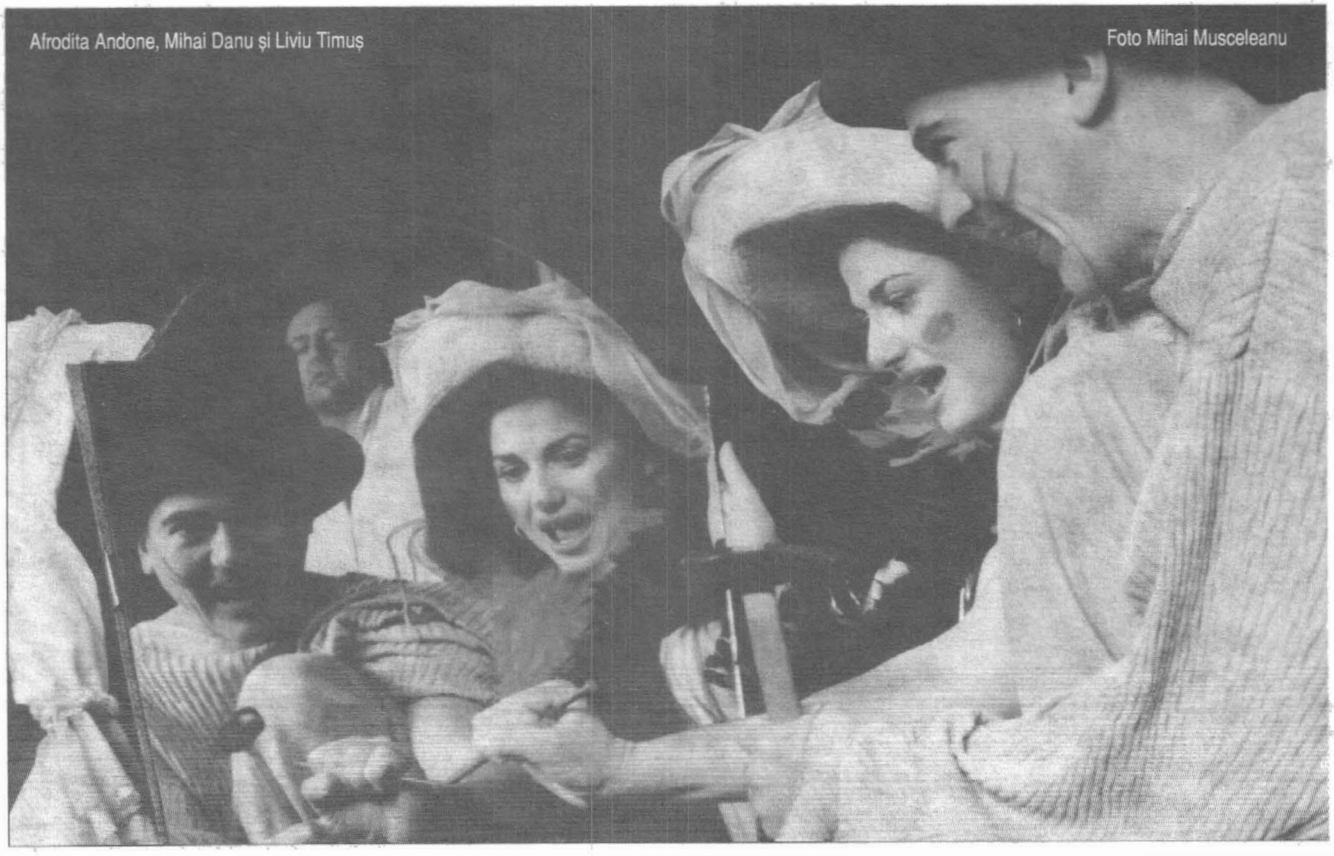
În certurile celor doi copii, interpretați cu candoare de Afrodita Androne și Mihai Danu, ești nevoit să iei partea când a unuia, când a celuilalt, sau măcar să judeci ca un părinte îngăduitor. Pentru că indiferența este exclusă în fața creațiilor lui Alexandru Dabija, unde și liniștea captează atenția.

Interpretarea lui Liviu Timuș reunește în formă parodică trăsături esențiale ale paternității, actorul construindu-și rolul într-un amestec de comedie și gravitate.

Mihai Danu îl creează pe Baruțu cu accente caricaturale, păstrând însă datele vârstei eroului ce dau faptelor o dimensiune pozitivă.

În interpretarea Afroditei Androne, Mițu evoluează sub semnul ludicului, între nevinovăție și o pătimașă încrâncenare în fața realității pe care o percepe.

Întregul spectacol are un simbol tutelar, sugerat prin cele mai diferite elemente – bătăile ceasului, ale inimii, cadențări de metronom, înclinări de cumpănă: timpul care se scurge între copilărie și vârsta la care revenim cu părere de rău după ce suntem părăsiți de magia spectacolului.



Afrodita Andone, Mihai Danu și Liviu Timuș

Foto Mihai Musceleanu

SPECTACOLE

Claudia NEDELCU

Lorca – poetul la... Odeon

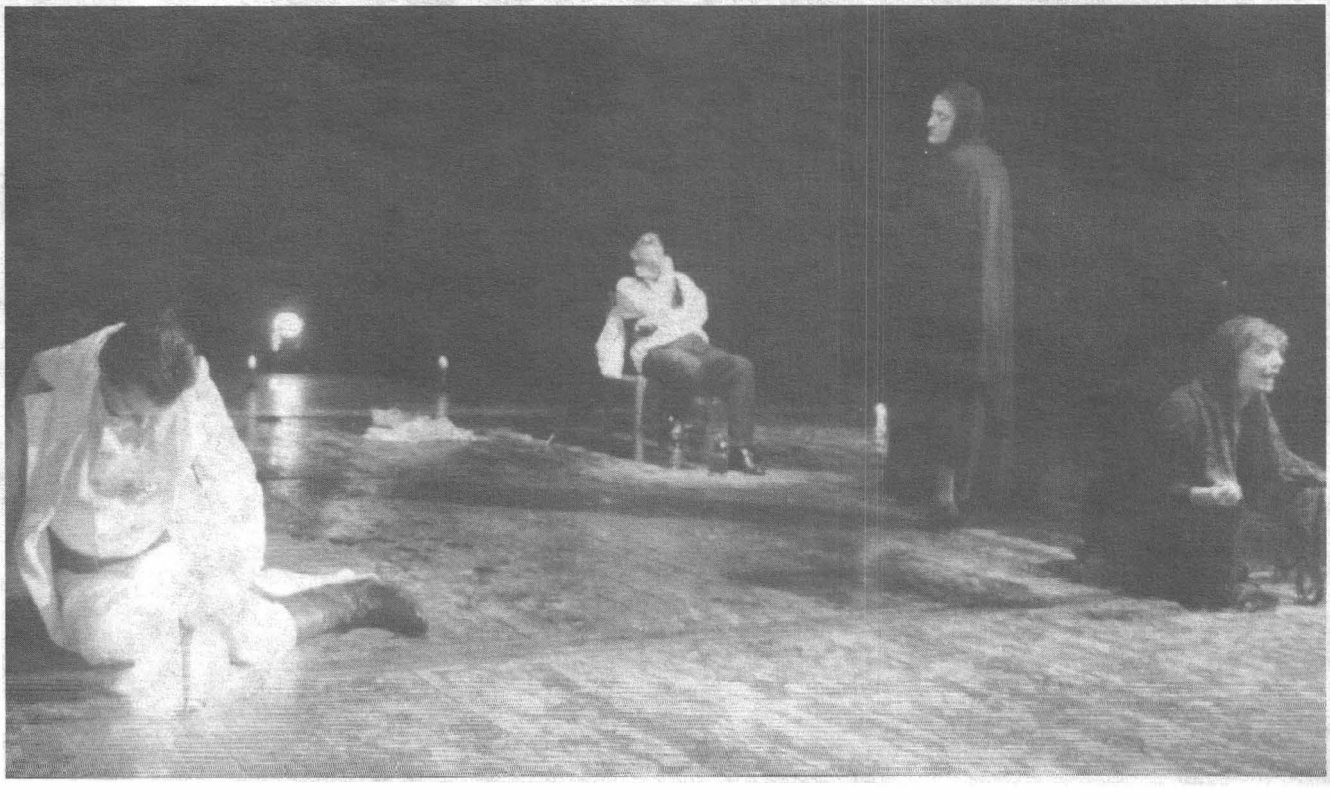
Anul acesta s-au împlinit o sută de ani de la naşterea celui care avea să fie unicul reprezentant al poeziei secolului al XX-lea în Spania – Federico Garcia Lorca. Cu acest prilej Institutul Cervantes şi Ambasada Spaniei în România au organizat, în colaborare cu Teatrul Odeon, un spectacol la baza căruia se află "Poetul la New York", scris de Lorca după călătoria din 1929.

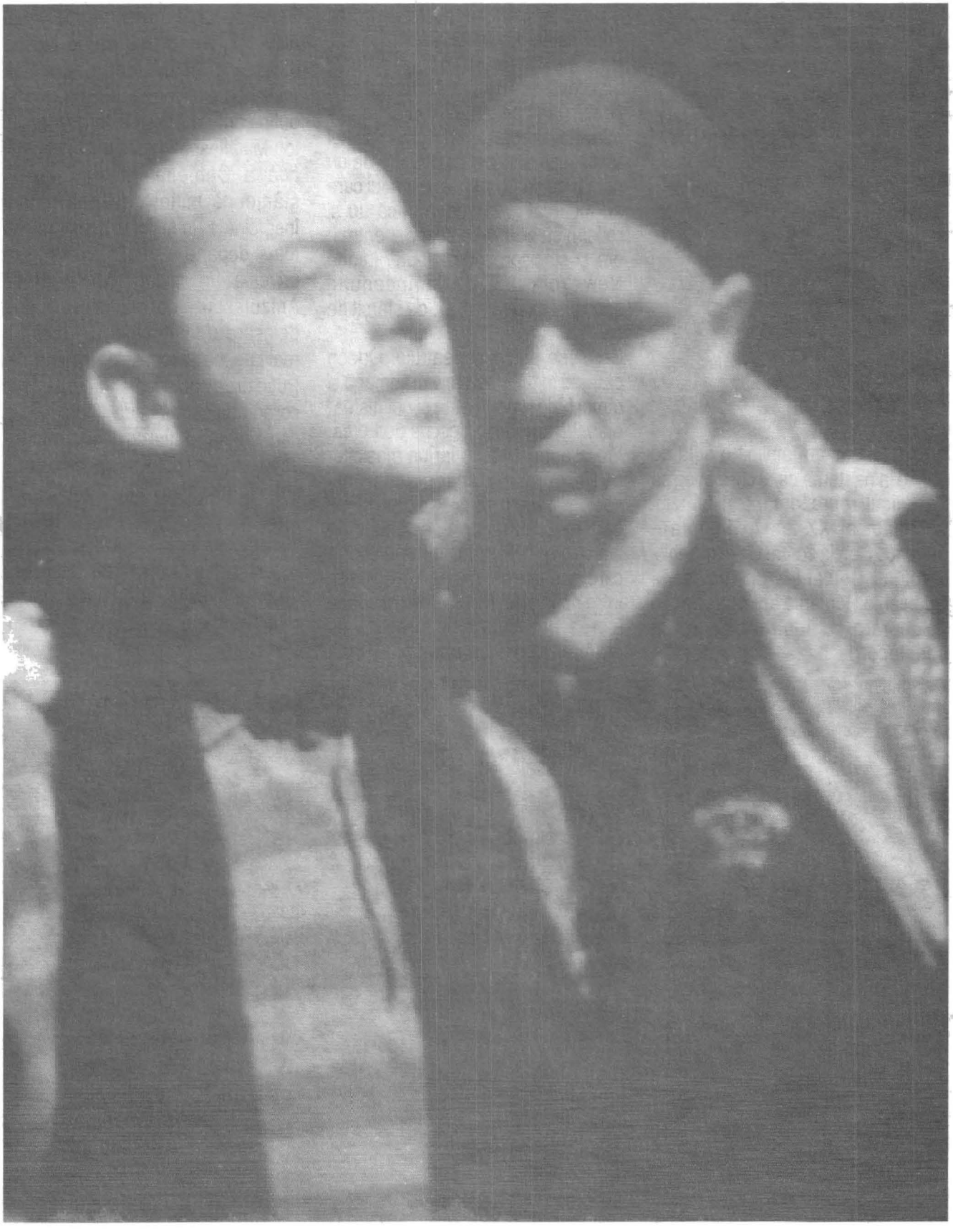
Intenţia de a da naştere unor manifestări cu o astfel de adresă este lăudabilă şi ceea ce impresionează într-adevăr este faptul că spectacolul în discuţie a fost "pus pe roţi " de un număr de şase actori ai teatrului care au încercat (veţi vedea dacă au şi reuşit!) să aducă pe scenă, pentru o oră şi cincisprezece minute, lumea New York-ului de la începutul secolului şi, de ce nu ?, de sfârşit de mileniu.

Cei şase actori ai Teatrului Odeon pătrund în "arhitectura extraumană şi ritmul furios, geometria şi neliniştea" oraşului american descris de Lorca. Fiecare îmbracă, în larma maşinilor cu care conviețuiesc, haina unei tipologii umane, reuşind să redea, de cele mai multe ori, spectacolul de lume isterică şi mulţimi agonice la care poetul asistase pe Wall Street. Între nelinişti şi frivolităţi se situează lumea prostituatelor - redată cu dramatism şi naturaleţe de Oana Ştefănescu. Nu trece neobservată nici evoluţia lui Dan Bădărău, jucând durerea şi neîncrederea specifică rasei negre din cartierul Harlem. Mai puţin conturată însă este apariţia lui Ion Mihăilescu în rolul unui dandy şi cea a Cameliei Maxim, vizibil stânjenită iniţial de burta femeii însărcinate. În mijlocul acestora – şi totuşi departe – se află poetul, care priveşte - în viziunea dată de Radu Amzulescu - cu mult prea multă detaşare o lume care lui Lorca, în realitate, nu i-a fost deloc indiferentă.

Puţin prea complicată uneori este şi coregrafia semnată de Angela Suiu, care umple spaţiul cu gesturi inutile - când totul ar fi putut să se înscrie sub semnul simplităţii atât de iubită de poet.

Spectacolul însă s-a jucat şi, dacă nu putem aplauda o reuşită totală (să fie oare cauzată şi de lipsa regizorului?!) putem aprecia, şi o facem, Intenţia.





SPECTACOLE

Cristina MODREANU

„Cea mai puternică" la Odeon

Eseu stângaci despre arta actorului

Înainte de începerea spectacolului *Cea mai puternică* (regia Silvia Ionescu), ultima premieră a Teatrului Odeon, mă gândeam, văzând spațiul de joc atât de intim, cu doar câteva scaune pentru spectatori așezate în jur, cât de greu trebuie să fie pentru un actor să înfrunte această apropiere flagrantă. Spectacolul mi-a confirmat acest lucru: a fost foarte greu pentru actrița Liana Mărgineanu să joace (aproape) singură pe scenă două roluri... de actriță. Regizoarea Silvia Ionescu a încercat să alipească ("lipitură" artificială) două texte de altfel foarte diferite – *Banda de magnetofon* de Charles Fraikin și *Cea mai puternică* de A. Strindberg într-o reprezentație al cărei succes nu putea fi dat decât de resursele actorilor.

Prima poate amintește de *Vocea umană* a lui Cocteau, deși textul nu atinge aceleași performanțe de analiză interioară. Suzy este o actriță ce se apropie vertiginos de sfârșitul unei cariere obscure, căsătorită de câțiva ani cu Roby, un bărbat mult mai tânăr și foarte atrăgător. De ziua aniversării căsătoriei lor, Suzy îl așteaptă pe Roby repetând un rol nou, ceea ce o face de două ori mai fericită. În loc de Roby ea găsește un pachet de la el cu o casetă. Vocea lui o îndeamnă să bea singură din vinul pe care el i l-a lăsat, să se gândească la ei doi și să-l aștepte. Mesajul conține în final o previzibilă "lovitură de teatru": el vrea s-o părăsească pentru o femeie mai tânără și foarte bogată, dar cum aceasta nu ar accepta un bărbat divorțat, Suzy trebuie să moară. Prin urmare, vinul era otrăvit și totul fusese cu grijă orchestrat, inclusiv sustragerea casetei după moartea femeii. Liana Mărgineanu trece cu greu proba singurătății pe scenă, chiar și atunci când replica îi este dată pe casetofon de Gelu Nițu. Când are de jucat actrița repetându-și rolul, ea îngroașă nepermis contururile personajului care ar fi trebuit să-i "vină" ca o mănușă. Un patetism forțat îi caracterizează interpretarea și când joacă femeia înșelată de bărbatul iubit. Până și febrilitatea cu care se pregătește de aniversare are ceva nefiresc în ea. Partea a doua a spectacolului privește aceeași lume a actorilor și a relațiilor dintre aceștia. Două actrițe se confruntă pe scenă ca în viață. Cea mai în vârstă (Liana Mărgineanu) descoperă că cealaltă (Diana Gheorghian) este îndrăgostită de soțul ei de mulți ani, dar relația dintre ei nu s-a consumat. Trecând prin chinul descifrării acestei bizare legături, ea descoperă că, de fapt, această dragoste neîmplinită i-a făcut căsnicia mult mai frumoasă, a apropiat-o mai mult de soțul ei devenit mai tandru și că, astfel, dintre ele două ea a devenit... cea mai puternică. Acest nou monolog (pentru că actrița 2 – Diana Gheorghian nu are nici o replică) este ceva mai bine trecut de către interpreta liant a spectacolului, Liana Mărgineanu.

În ceea ce o privește pe Diana Gheorghian ea se refugiază, în lipsa cuvântului, într-un râs forțat, inexpresiv.

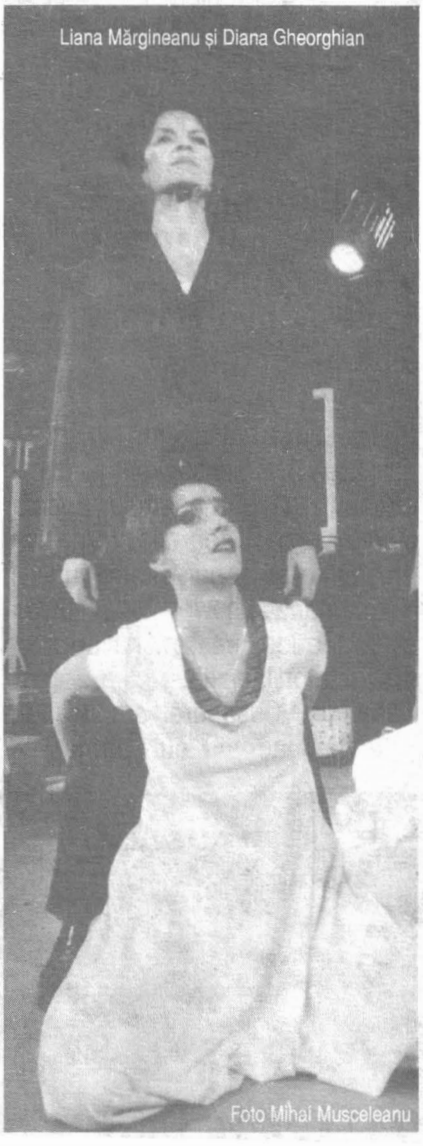

Liana Mărgineanu și Diana Gheorghian

Foto Mihai Musceleanu

Singurele elementele demne de reținut ale spectacolului rămân decorul rafinat și plin de bun gust al cuplului Ștefania Cenean – Ștefan Caragiu și mișcarea scenică a lui Răzvan Mazilu care încearcă să dea, în unele momente, o altă dimensiune spectacolului. Faptul că regizoarea rămâne în umbra tuturor celorlalți creatori mă face să cred că spectacolul nu va avea viață lungă, mai ales că singurul său superlativ e conținut de titlul.

SPECTACOLE

Creangă la Casandra

Spectacolele „Casandrei" sunt materializarea cea mai şocantă a ideii de efemeritate în arta teatrului; spectacolele se nasc toamna, iarna sau primăvara şi dispar întotdeauna în "Săptămâna absolvenţilor" încheiată cu un "Gaudeamus" intonat de actori şi spectatori laolaltă.

Stagiunea „Casandrei" a fost inaugurată anul acesta cu spectacolul *Harap-Alb*, un studiu experimental realizat după basmul lui Ion Creangă, conceput de regretatul Dinu Manolache şi coordonat de profesorul universitar Mircea Albulescu.

Aşadar, una dintre cele două clase ce absolvă anul acesta l-a avut la catedră, alături de Mircea Albulescu şi Cătălin Naum, pe Dinu Manolache, care "rămâne pentru colegii săi, dar mai ales pentru tinerii care au descifrat tainele acestei îndeletniciri la lumina sufletului său, o flacără a spiritului olimpic, semn de nobilă robie al mesagerilor eterni" (Mircea Albulescu).

Opţiunea profesorilor pentru basmul lui Creangă oferă şansa studenţilor actori să-şi dea frâu liber imaginaţiei şi energiei, să nască personaje fantastice, să rostească "teatral" proverbe, să întruchipeze fapte eroice. Şi nu numai... Să reuşească să demonstreze că "Ion Creangă este un reprezentant perfect al sufletului românesc; al sufletului moldovenesc între români; al sufletului ţărănesc între moldoveni, al sufletului omului de munte între ţăranii moldoveni", cum bine ne spunea Garabet Ibrăileanu.

Această primă premieră a „Casandrei", precum şi următoarele (*Mincinosul* de Carlo Goldoni, spectacol realizat de clasa profesoarei Sanda Manu, şi *I love You, America* de cea a profesorului Mircea Albulescu) vor fi însoţite de o serie de conferinţe organizate de Secţia Teatrologie a Facultăţii de Teatru, având ca moderatori personalităţi ale vieţii culturale ce vor dezbate temele propuse în spectacole (teatrul popular, Commedia dell'Arte, teatrul american contemporan).

I.I.

ÎN AVANPREMIERĂ:

Mihai MĂNIUȚIU

„Timon din Atena" este cea mai radicală mărturie asupra pasiunii mele shakespeariene

Foto Florin Eșeanu

Carmen Chihaia: Încă de pe acum, premiera Teatrului Național Craiova, cu piesa "Timon din Atena" se anunță a fi un spectacol – eveniment. De ce totuși "Timon din Atena" și, firește, de ce cu trupa din Craiova?

Mihai Măniuțiu: Singurul teatru care răspunde realmente energiei mele – cel puțin asta simt în acest moment – este Naționalul craiovean. Am început repetițiile spunându-le: "nu știu dacă știți, dar sunteți un teatru fericit! Nu numai pentru că aveți o carieră internațională, nu numai fiindcă regizorii vor să vină pentru a lucra aici și pentru că, evident, aveți cel mai bun manager/conducător de teatru din țară, pe domnul Emil Boroghină, ci fiindcă iradiați, laolaltă, cea mai vitală energie. Or, aceasta este o condiție esențială a unui teatru: să funcționeze cu adevărat. De ce "Timon..."? Primul răspuns ar fi unul tehnic: Emil Boroghină mi-a cerut să fac un Shakespeare, zicând că eu am "pasiuni shakespeariene". Nu știu dacă, în clipa asta am "pasiuni shakespeariene", dar, încă odată, mergând și simțind energia trupei, în mine s-a născut, firesc, ideea de... Timon. Nu am altă explicație! Deci, ceea ce am văzut – văzându-i – a fost Timon. Am avut – mai concret – intuiția piesei a cărei cheie, cu siguranță, am găsit-o sprijinindu-mă pe întâlnirea dintre energia mea și energia trupei.

C.C.: Premiera fiind programată pentru 19 decembrie, înțelegem că la ora acestui interviu, spectacolul e aproape gata. Răspunde, oare, spectacolul, exigenței dumneavoastră? Regăsiți în el, întocmai, viziunea dumneavoastră regizorală... inițială?

M.M.: În timp ce (încă) lucrez la un spectacol nu pot avea o atitudine critică, detașată, ar fi paralizant. Ce știu sigur este că, pornind de la scenariu – pentru că am făcut o adaptare după "Timon..." este că această montare a mea este cea mai radicală mărturie asupra pasiunii mele shakespeariene.

C.C.: Accentul major, ca să spunem așa, este cumva înspre zona... politicului?

M.M.: Vreau să păstrez, deocamdată, secretul. Până la confruntarea cu publicul. Dar, mărturisind că este cea mai radicală întâlnire a mea cu Shakespeare, e sigur, implicit, că și cheia în are am redescoperit textul e foarte... radicală! Însă, ceea ce pot spune fără ezitare este că politicul există în spectacolul meu atâta cât există în orice persoană, în orice ființă umană care respiră într-o societate complexă, ca a noastră, sau ca pe vremea lui Timon. Deci, NU: accentul nu e nicidecum unul politic.

C.C.: În faza pregătitoare a spectacolului, conceptuală, ați căutat – decodificând textul – să fiți cât mai aproape de... orizontul de așteptare al publicului sau, pur și simplu ceea ce vă interesează, în general și în special, este vizualizarea propriilor obsesii creatoare?

M.M.: Când intră într-o sală de teatru, publicul vrea să primească energie vitală. Acesta cred eu că este orizontul de așteptare al spectatorului de a fi și, poate, dintotdeauna. Pentru asta și vine la teatru. Tot restul decurge de aici. Dacă reprezentația nu-i dă energie, dacă asta nu se întâmplă – cel puțin în raport cu cel care nu primește acest flux energetic vital – atunci spectacolul este ratat.

C.C.: Aproape de finalul anului 1998 fiind, care ar fi bilanțul regizorului Mihai Măniuțiu? Cât de multe – și definitorii – sunt reușitele! Dar insuccesele?

M.M.: Atâta timp cât sunt însă în tren, nu contabilizez gările. Am trecut prin mai multe gări. Ce mă interesează este, deocamdată, trenul.

C.C.: Dacă ar fi să răspundeți acum unui "sondaj de opinie" ad-hoc, ce ați pune în dreptul întrebării despre „reforma în teatre"?

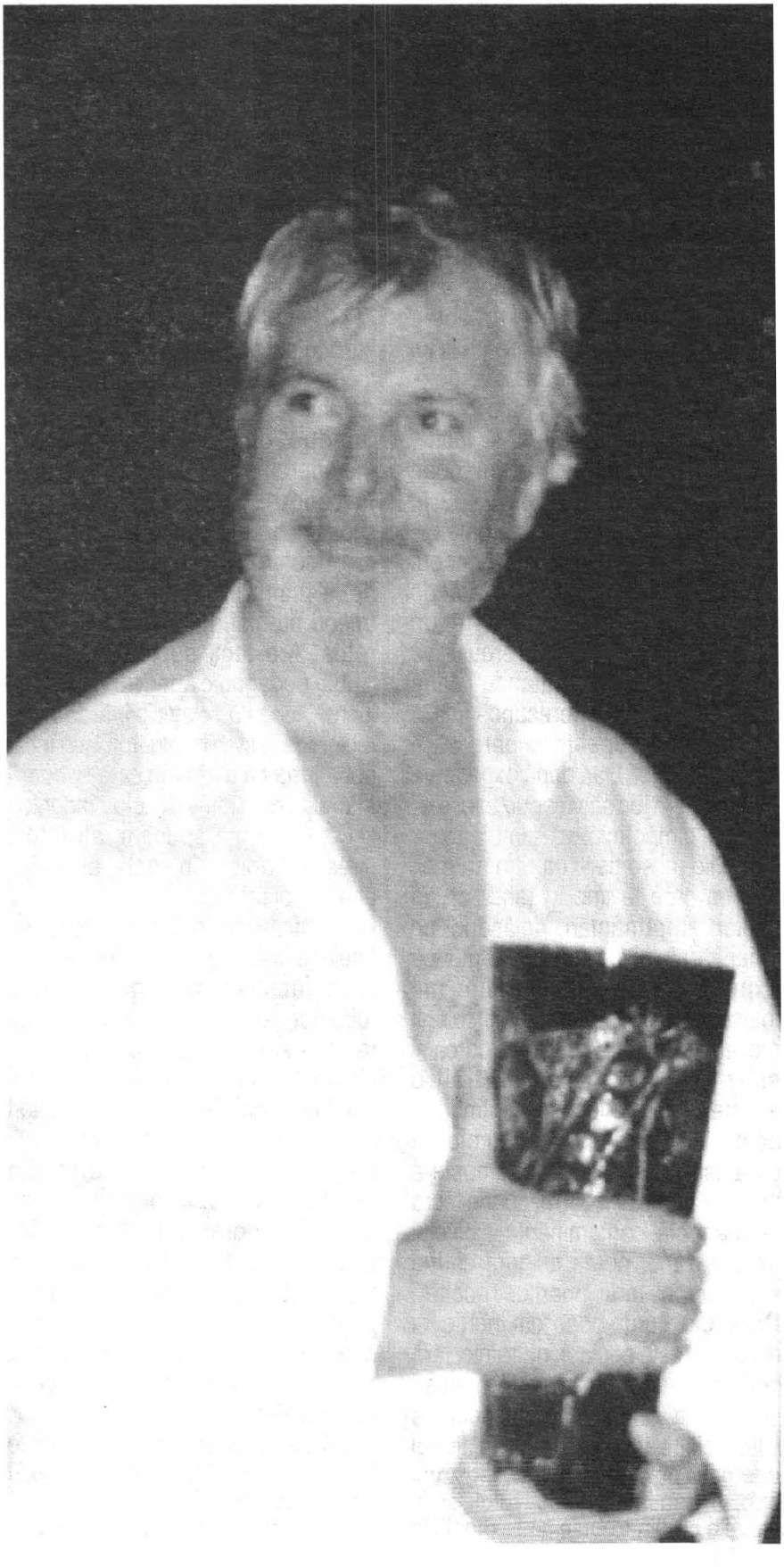
M.M.: Dezamăgirea mea că ea, practic, nu se face. Poate dintr-o prudență exagerată, poate din teama – îndreptățită la nivel social – de a nu pune pe drumuri foarte mulți oameni ș.a.m.d. Dacă reforma întârzie, multe lucruri bune care s-au dezvoltat după 1989 se vor altera.

Carmen CHIHAIA

„Timon din Atena" este cea mai radicală mărturie asupra pasiunii mele shakespeariene

Ilie GHEORGHE

Premiile au o putere tămăduitoare



Carmen Chihaia: Ce loc speraţi să ocupe în palmaresul dumneavoastră rolul din "Timon din Atena"?
Ilie Gheorghe: Fără îndoială cel dintâi. Dacă aş asemăna activitatea mea artistică cu o construcţie de forma unei piramide, în care rolurile cărora le-am dat viaţă au fost materialul durabil cu care a luat înălţime, fără îndoială, "Timon" este piatra unghiulară, care ar putea încheia durabil un astfel de edificiu. Dar mie puterile îmi sunt proaspete, piramida aceasta nu se poate încheia aici. Ea, încă, mai poate să se înalţe, aşa încât "Timon" este acum, doar, ultima piatră, strălucitoare, dură, după care, în foarte scurtă vreme vor veni altele, la fel de trainice, sper eu. Sunt nespus de fericit, că, în atât de scurt timp, s-a putut naşte un spectacol, în care destinul eroului, va tulbura spectatorul, arătându-i până unde poate merge nerecunoştinţa .
C.C.: Ritmul repetiţiilor pare să fi fost devastator. Dar, după experienţa "engleză", în loc să vă epuizeze, s-ar zice că, dimpotrivă, vă stimulează.
I.G.: Mie mi se pare un ritm normal, un ritm care te ţine în tensiune, în căutări şi frământări, nelăsând loc lenei, "traiului pe vătrai". Sigur că experienţa "engleză" mie îmi foloseşte, dar constat, că toţi colegii mei au agreat acest ritm, de parcă şi ei ar fi cunoscut sau au trăit o asemenea experienţă. Un ritm lent, apatic, asemenea vitezei limfei în organism, nu poate crea atmosfera necesară marilor izbânzi; doar o febră permanentă, contaminantă la nivelul întregii trupe, poate asigura cadrul sau câmpul fertil "marilor recolte". Dacă totul curge doar "din inerţie" şi rezultatul este nesigur, netrainic, fără strălucire. Acesta este ritmul "normal" cu care va trebui să ne obişnuim pe viitor. El te ţine conectat la fluxul energetic pe care regizorul, regizorul bun, îl transmite colectivului, şi în valurile căruia trebuie să te menţii la suprafaţă. Altfel, la prima izbitură de stânci te poţi duce la fund sau, în cel mai fericit caz, eşuezi. Acest ritm alert, constant, nu te epuizează, ci dimpotrivă, aidoma antrenamentului ca sportiv, îţi menţine forma, ori noi suntem în formă bună şi putem lua imediat ceva de la capăt.
C.C.: Cum a decurs relaţia cu Mihai Măniuţiu? E dur cu echipa?
I.G.: Mihai Măniuţiu este regizorul care te cucereşte din prima clipă de lucru. Ştie ce vrea, are farmec, este un actor desăvârşit, cultivă detaliul, dându-i dimensiuni nebănuite. Încrederea se instalează imediat, o încredere ce te determină să-ţi scotoceşti toate ungherele atelierului intim de creaţie şi să execuţi, chiar de la prima încercare, lucruri care uneori nu mai au nevoie de nici un retuş. Are tact, suplete, răbdare, limbaj pedagogic adecvat relaţiei de lucru. Această relaţie plină de afect reciproc s-a stabilit între toţi, aşa încât pot afirma că teatrul în care coboară Măniuţiu este atins de aripa îngerilor.
C.C.: Dacă, să spunem, aţi fi fost directorul artistic în speţă, aţi fi ales aceeaşi distribuţie?
I.G.: Dacă prin "director artistic" se înţelege managerul teatrului, sigur nu aş fi făcut eu distribuţia. Dacă "director" are înţelesul englez – de regizor, sigur că aş fi făcut aceeaşi distribuţie pe care a făcut-o Mihai Măniuţiu iniţial. Dar cum au fost actori şi actriţe care, sub diverse motivaţii, au cerut să nu facă parte din distribuţie, ca "director regizor" i-aş fi scos imediat, iar ca "director manager" i-aş fi sancţionat exemplar. S-a creat un precedent care în viitor poate fi dăunător muncii în teatru. E nedrept să primeşti leafă pentru refuz de lucru. Personal cred că aşa ceva nu va mai dura mult.
Distribuţia a fost bine gândită, rolurile bine acoperite, fiindcă Mihai Măniuţiu a organizat audiţii pentru fiecare rol, cunoscând potenţialul fiecărui membru al colectivului. A făcut şi schimbări în timpul lucrului, în distribuţie mă refer, pe care el, dar şi eu, le socotesc justificate.
C.C.: În mod paradoxal, asistăm la o miraculoasă revenire în prim-plan a tragediei. Să fie vorba de o întâmplare sau pur şi simplu de destin teatral?
I.G.: De destin teatral. În viaţă, în istoria popoarelor sunt, apar, momente de cumpănă, de deznădejde, de spaimă. Şi atunci arta teatrală, aduce în faţa generaţiei disperate, chipuri de eroi, întâmplări încărcate de glorie, spre a-i insufla generaţiilor disperate încredere, curaj, eroism.
Or, perioada pe care o traversăm noi, este tragică, demoralizatoare, încărcată de elemente atroce, terifiante; tragică – iată de ce cred că nu întâmplător "tragedia" a revenit pe scenele teatrelor noastre. Lupta dintre om şi destin, dintre om şi "moira" trebuia câştigată de către Om, precum a câştigat-o Oedip.
C.C.: Jucând tragedie în ţară şi străinătate, sub bagheta lui Silviu Purcărete şi nu numai, aţi sesizat reacţii diferite la public. Unde şi la ce vi s-a părut că spectacolele Teatrului Naţional Craiova, au trecut rampa de la prima ridicare a cortinei?
I.G.: În cele peste 70 de ieşiri în străinătate, îmi este greu să găsesc acum locul, unde "nu am trecut rampa prea uşor". Cred, şi asta mi se pare un paradox, că în Franţa s-a trecut rampa mai greu. Şi asta pentru că francezii au o părere prea bună despre ei în privinţa creaţiei teatrale, ceea ce, după părerea mea nu este prea exact. În Anglia, în schimb, spectacolele noastre trezesc încântare – sunt receptate cu intensitate şi spectatorul este uimit de aspectul tridimensional al cuvântului-imagine. În Brazilia, Japonia, Singapore spectacolele noastre au trezit puternice emoţii, spectatorii afirmând că au sentimentul că ştiu să

vorbească românește. Până și în Germania, publicul a primit cu multă căldură reprezentațiile noastre și s-a jucat la cel puțin șase festivaluri, urmând ca anul viitor să mai mergem la unul (Hamburg). Deci rămân la credința că francezii ne privesc oarecum de sus în materie de teatru și, slavă Domnului, nu au de ce.

C.C.: Firesc, există stiluri, viziuni regizorale diferite. Aceartă rapidă, adesea răvășitoare, poate, trecere de la o exigență la alta este de natură să păstreze intactă acea minunată, extraordinară "stare magică" prin care ați cucerit lumea sau puțin câte puțin erodează câte ceva din entuziasmul primordial?

I.G.: Vedeți, marii regizori au stiluri diferite – dar se întâlnesc într-un punct comun – fac operă de artă. Artă adevărată, autentică, emoționantă, capabilă să genereze mutații în conștiință. Regizorii mediocri au tot feluri de stiluri, dar rezultatul este neadevărul, totul devine "o formă fără fond" lipsită de adevăr emoțional. Iată de ce, părerea mea este că experiența noastră acumulată prin munca alături de Silviu Purcărete, Tompa Gabor, Mihai Măniuțiu, Cristian Hadji-Culea, Vlad Mugur nu poate fi decât benefică, neerodând nimic din entuziasmul primordial. Dimpotrivă, șansa unui colectiv de a se adăpa din stilurile unor asemenea mari creatori este o binecuvântare dumnezeiască.

C.C.: La sfârșit de an fiind, încercați un prim bilanț '98. Este el sub sau peste așteptări?

I.G.: Este normal pentru mine. Obișnuit să am patru premiere în fiecare an, cel puțin patru ieșiri în străinătate și trei premii obținute, pot spune că anul '98 a fost la înălțimea ultimilor zece ani. Am participat anul acesta la festivaluri în Anglia, Germania, Norvegia, Ungaria, Irlanda. Am creat patru personaje: Cațavencu, Samsarul, Agamemnon, Timon. Am obținut trei premii. Este deci'98 un an normal.

C.C.: V-a adus "Orestia" satisfacțiile dorite?

I.G.: Bineînțeles. Cele trei roluri din "Orestia" pe care le-am interpretat – Agamemnon, Pilade, Apolon – structura spectacolului, desfășurarea spectacolului, monumentala realizare cerută imediat de atâtea festivaluri, prezentarea ei la Barbican Center, mi-au adus nu numai mie, ci și colegilor mei cele mai mari satisfacții.

C.C.: Care a fost momentul cel mai fericit? Dar cel mai trist?

I.G.: Nu am avut nici un moment trist în acest an. Am un dar, dat cred de Dumnezeu – intuiesc momentele ce vor putea să aibă un impact urât asupra mea și le evit cu o ușurință care mi-a adus pe undeva oarece invidie. Nu mă bag în lucrurile murdare, dubioase, neelegante. Simt orice situație păgubitoare, iată de ce pot spune că nu am avut nici un moment trist.

Cel mai fericit moment? Am putut să o iau și pe soția mea la câteva festivaluri în străinătate și bucuria ei nemăsurată m-a făcut cel mai fericit om.

C.C.: Vă plac premiile? Strălucirea, faima, strigătul (secret) al reușitei? Sunt acestea antidotul sigur împotriva singurătății, neliniștilor, anxietății? Premiul Caragiale cât înseamnă pentru dumneavoastră?

I.G.: Am primit patru premii anul acesta – nu trei cum v-am spus anterior. Premiul juriului la Piatra Neamț, Premiul Marin Sorescu, Premiul Societății Caragiale, Premiul I.L. Caragiale înmânat de curând de Fundația Moftul român. Sigur că premiile te întremează și moral și material (cât de puțin). Dar este foarte adevărat că ele au o forță tămăduitoare pentru răutățile pe care îmi este dat să le cunosc. Ele îți dau măsura efortului de care ești capabil și siguranță că ceea ce faci nu rămâne nerăsplătit. După faptă și răsplată – în sensul bun, bineînțeles.

C.C.: Vă satisface, în clipa de față, statutul actorului român?

I.G.: Da. Socotesc că tot ce face departamentul nostru (ministerul nostru) pornește din respectul pentru noi, din dorința de a ne îmbunătăți condițiile de muncă și trai. Dar, într-o țară săracă, ce poți face dacă nu ai suportul material? Doar cu vorbe alinătoare nu poți face mare lucru. Evident că acest statut nu este ideal, dar caznele ministerului de a-l perfecta sunt lăudabile. Sunt convins că nu peste multă vreme lucrurile se vor schimba în bine: și actorul va fi mulțumit, mai mulțumit decât este acuma. Dar să ferească Dumnezeu de mai rău.

C.C.: De unde, cu ce și mai ales... când va trebui începută, după părerea dumneavoastră reforma în teatrul românesc?

I.G.: Când "Reforma" se va înfăptui în toate domeniile vieții sociale, politice și economice, evident că se va înfăptui și în teatre. Există o lege a interdependenței care va trage după ea și teatrul. Să și vrea să rămână în afara reformei, nu va putea. Dar mai zic odată: ferească Dumnezeu de mai rău.

Proiecte? Anul viitor voi mai lucra cu Grigore Gonța, Vlad Mugur, Mihai Măniuțiu, Tompa Gabor – nu spun ce, pentru că nu vreau să o iau eu înaintea lor. Dar proiectele sunt pe măsura dorințelor mele.

C.C.: Ce întrebare nu vi s-a pus niciodată și socotiți că i-ați putea deconspira răspunsul?

I.G.: Pe cine iubiți?

Mama, soția, și copii, iar peste ei pe Dumnezeu.

Carmen CHIHAIA

ÎNCĂ O PRIVIRE

Florin GALIŞ

Distanţa dintre joc şi joacă

Richard al II-lea este în viziunea lui Măniuţiu regele ludicului, iar Regina sa traduce în imagine încarnată această dimensiune a vertijului întruchipat de Richard. Mişcarea mută a mâinilor ce se zbat într-o înnebunitoare străpungere a limitelor de orice fel se regăseşte în aceleaşi braţe ce se clatină frânte de zbatarea agonică a unei regine care încetează să mai fie ceea ce a fost odată. Maiestăţii puterii de odinioară îi corespunde acum maiestatea puterii pierdute. Aşa cum Richard nu mai este Richard, tot aşa nici Regina nu mai este regină, ci o siluetă a cărei singură putere de reacţie se traduce prin zvâcnirea dureroasă a unor aripi în-frânte, aidoma unei păsări răpuse de glonţ.

Regele este văzut drept directorul unei companii teatrale. Magistrul ludicului în deplina sa maiestate nu are nevoie de cuvinte pentru a coordona jocul. Lui Richard îi sunt de ajuns gesturile, simple bătăi din palme, spre a stăpâni firesc şi nestingherit o lume întreagă: Curtea sa şi adevăratu-i regat, căci Anglia sa este ilustrată la început de saltimbanci şi bufoni. Actorii în regatul lui Richard sunt dăruiţi cu un singur har: uşurătatea. Aceasta este redată regizoral prin cel dintâi accesoriu scenic: pana. Prin această minimă înzestrare, regizorul dezvăluie totul fără echivoc şi susţinând estetic o lămuritoare judecată. Acolo unde domneşte ludicul, atitudinea supremă este uşurătatea, imponderabilitatea. Metafora este perfect alcătuită şi-şi comunică imediat şi tranşant spectatorului încărcătura semantică: lipsa oricărei gravităţi – căci, cum altfel ar putea fi văzută gravitaţia ce ar împinge, atât de aproape de pământ, fiinţe ce nu încetează să zboare, să se ridice pentru a fi cât mai înalte. Lipsa gravitaţiei este dublată de lipsa logosului. Fără cuvinte se împlineşte dimensiunea ludică în regatul lui Richard, regat mut şi ca atare magic.

Primele cuvinte ce se rostesc în spectacol ne închid lumea perfectă a pantomimei, azvârlindu-ne într-o alta în care atât gravitate cât şi gravitaţie există şi-şi vor face simţită prezenţa până spre finalul spectacolului. Dinamica acestui proces este conţinută într-o gradare remarcabilă pentru că este aproape imperceptibilă. Ai uneori senzaţia că acelaşi joc de la început a rămas nealterat, însă celălalt joc, cel condiţionat de cuvânt şi nu de gest, calcă în picioare iluzia spectatorului şi nevoia acestuia de iluzie, pentru a da frâu liber unei lumi ce are o nevoie vitală să-şi afirme (zgomotos) forţa. Duelul, surghiunirea, moartea, războiul şi crima sunt clipele de viaţă în care să (mai) zbori devine un impuls indus, un demers forţat şi aproape neverosimil.

Cel care cu atâta artă îşi conducea actorii orchestrând jocul-joacă perpetuă, acum – mânat de un resort interior nefast – schimbă joaca într-un nou joc, de această dată serios. În noul joc nu numai că nu sunt de prisos, ci tocmai prin puterea lor de fascinaţie cuvintele îşi dispută coroana şi tronul Angliei.

Sângele devine un cod, iar efectul pe care acesta îl produce se traduce textual într-o imagine copleşitoare: o întreagă lume ce reacţionează în faţa unei pânze vopsite cu sânge. Acolo, pe acea pânză, nu este doar Curtea uşuratică, nepăsătoare şi cinică a lui Richard, ci întreaga umanitate reflectată în şi de către istorie.

Spectacolul lui Mihai Măniuţiu ne oferă o privire pătrunzătoare, însă nu îndeajuns de imună la atrocităţile ce i se înfăţişează pe dinaintea ochilor. Astfel înţeleg eu efectul de întunecare treptată a scenei la sfârşitul fiecărei secvenţe din spectacol. Ochiul tulburat şi îngrozit al spectatorului este dilatat şi mărit pe scenă unde întunericul se va lăsa la finalul unor cumplite fragmente de trăire asemenea unei pleoape ce vine să ferească la timp ochiul pe care îl adăposteşte şi-l apără. În acelaşi fel spotul intens de lumină în care acţionează personajele este înlocuit în cele din urmă de o muţenie cufundată în întuneric.

Lumina din finalul spectacolului este o altfel de lumină: cea în care Richard îşi trăieşte cumplita trezire, cea în care zăreşte silueta ameninţătoare a celui care-l va ucide. În faţa acestor paşi călcând apăsat, înainte de a înfăptui crima, cad – pentru ultima oară nu istovite de dans, ci răpuse definitiv – umbrele reînviate, acoperite de praf şi uitare ale unei lumi pierdute, ale acelei împărăţii lipsite de gravitaţie şi de gravitate.

În aceeaşi lumină stranie, Regina (care nu mai e regină) îşi azvârle bezmetic aripile ciuntite împotriva unor leşuri lipsite de-acum de orice strălucire: îşi descoperă bufonul şi regele şi porneşte agonizând în muţenie spre un întuneric ce nu are nimic comun cu zborul.

De ce în *Richard III* nu există muzică, iar în *Richard II* ea este omniprezentă? Pentru că Richard II este regele ludicului absolut, în vreme ce Richard III este regele unui ludic convertit în vânătoare. Vârtejul din *Richard II* care impune prezenţa muzicii, pe când tirania din *Richard III* este rece şi tăioasă: în ea se scrâşneşte şi se luptă.

Richard II evoluează într-o dinamică a desprinderii de putere, în vreme ce Richard III într-o dinamică a agăţării de ea.

TEATRU DE REVISTĂ

Carmen CHIHAIA

Criză de identitate

A VII-a ediție a Festivalului Național al Teatrelor de Revistă, ce s-a ținut la Constanța, a renunțat la genericul... tematic, dând participanților deplină libertate în selecția spectacolelor înscrise pe afiș. Sigur, există astfel riscul ca, subiectivi fiind – ori sub presiunea orgoliilor personale ale vedetelor trupelor – directorii să scoată în față taman ce ar trebui să împingă, discret, spre magazia cu rebuturi. Sau – situație la fel de contestabilă – montări încropite anume pentru festival, din numerele socotite "cele mai reușite" pe parcursul ultimei stagiuni. În chip paradoxal, tocmai acest melanj – între lipsa criteriilor și ambițiile festiviste – dezvăluie, mai tranșant, adevărata stare a revistei românești în anul de grație 1998.

Pe scena de la "Fantasio" și-au jucat șansa reprezentativității trupele din Pitești, Galați, Cluj, Baia-Mare, Ploiești și gazdele. Teatrul din Deva a strălucit prin absență. Despre revista brașoveană nu se știe dacă mai are puls normal ori ba. Cât despre Teatrul "Constantin Tănase", el a fost reprezentat – șarmant, ce-i drept, - la colocviul final doar de noul director al instituției, domnul Alexandru Arșinel. De ce a absentat revista bucureșteană de la singurul festival de gen din țară? Arșinel zice că nu e vorba de (bănuitele) fumuri "capitalist"/elitiste, cât de o conjunctură improprie, pe moment, deplasării festivaliere. În același timp, el recunoaște că e foarte posibil să mai persiste și o "hibă mai veche", „ne-am crezut zmei și constatăm că nu suntem. Ușor, ușor, ne cad aripile. Și, dacă nu luptăm să ne regăsim identitatea, vom dispărea".

De altfel, chiar în momentele sale cele mai bune, Festivalul revistei românești de la Constanța a scos la iveală o tot mai evidentă criză de identitate a genului. Tendințele disco s-au interferat – uneori chiar în același spectacol – cu cele retro, cabaretul și scheciul politic cu musicalul de sorginte... mioritică, dansul modern cu baletul clasic, muzica live cu play back-ul ș.a.m.d. Până și teatrele din Constanța și Ploiești – vedetele ediției – au căzut adesea pradă schematismului și clișeului spectacular. E drept, cu efortul mult mai concentrat de a bara drumul vulgarității joase, obscenității cu pretenții "hazoase" etc. Păcatele divertismentului fără nici o miză culturală s-au regăsit însă, pe săturate, în montarea piteșteană și nu numai. Semnele unei ambițioase relansări se văd, totuși, la revista gălățeană și la cea din Baia-Mare. "Important este că (încă) existăm, că acest festival merge mai departe!". Liniștitoare concluzie, menită să ascundă îngrijorările tot mai apăsate cu care, în fapt, se confruntă breasla. Fiindcă, e limpede, pentru a face saltul spre marile montări – la care visează maeștrii genului și spectatorii școliți la fastul parizian, hollywoodian sau broadwayian din transmisiile TV – e nevoie nu numai de bani, dar și de staruri pe măsură. Or, în vreme ce mare parte dintre vedetele genului cu mare priză la public alunecă, inevitabil, spre pensionare, talentele tinere ori n-au decât o pregătire scenică debilă, ori ajung la revistă ca într-un ultim refugiu înainte de (prematura) ratare.

În programul ediției '98 se preciza, negru pe alb, că de această dată juriu nu va mai acorda premii ex-aequo, avansându-se, totodată, propunerea ca, pentru prima oară, să se înmâneze un Premiu național de revistă uneia dintre personalitățile artistice de primă mărime (câștigat de actorul Jean Constantin). Se vede însă că, pentru a împăca și capra și varza, juriul condus de actrița Draga Olteanu Matei, n-a avut încotro și a sacrificat regulamentul de dragul.. excepției. Pe scurt, a plouat cu premii, ceea ce poate crea impresia (greșită) de excepțională "abundență", în toate privințele. În realitate lumea revistei – marginalizată pe nedrept adesea – încearcă să-și răsplătească probabil, pe această cale, profesioniștii și "nebunii" genului care se încăpățânează să țină aprinsă lumina la fereastra dinspre viitor. Iar la Constanța există, din fericire, încă, un Consiliu județean, un Consiliul local, un Inspectorat pentru cultură și câțiva sponsori sufletiști dispuși să finanțeze substanția (unicul) proiect festivalier de profil. Totuși, pentru ca inițiativa să iasă din cvasianonimatul în care se zbate Alexandru Arșinel propune prelungirea acesteia cu o ediție bucureșteană, comprimată într-un singur spectacol-eveniment la Sala Palatului în "Luna Bucureștiului" (mai 1999) cu o selecție din cele mai reușite spectacole românești ale stagiunii.

TEATRU DE REVISTĂ

Alexandru Arşinel

„Bătrâna Doamnă va defila curând în pielea goală..."

Carmen Chihaia: Cum se împacă această (nouă) funcţie administrativă – câştigată prin concurs – cu statutul de actor? Directoratul nu-i o povară care poate pune în pericol vitalitatea, bucuria, pofta de joc?

Alexandru Arşinel: Eu zic că nu. Orice-ar fi, nu renunţ şi nu voi renunţa la scândura scenei. Acolo simt că trăiesc cu plenitudine. Acolo pot să exprim chiar şi inexprimabilul, la o adică. A fi director nu-i chiar o mare pleaşcă în vremuri ca acestea, când nu numai revista, dar cultura românească în întregul ei, se confruntă cu vitregii sufocante. Şi cu atât mai mult, cu cât revista bucureşteană trece de la o vreme prin încercări mai mult decât insuportabile. După ce ni s-a luat şi dărâmat Grădina "Boema", este pe aproape şi pierderea Sălii Victoria 174, una dintre sălile noastre cele mai bune, ca să nu mai vorbesc de starea precară a clădirii în care fiinţăm... Într-un cuvânt, o situaţie mai mult decât apăsătoare, care numai productivă nu poate fi. Grădina "Boema" avea o anume tradiţie artistică în spate: era locul unor faste evenimente spectaculare. A fost pentru noi o pierdere de neînlocuit. Firește, ni s-a promis atunci că vom primi nu ştiu ce grădină / sală nemaipomenită "în schimb", că nu cumva să ne facem griji, "totul se va rezolva". Vreau să nu fiu înţeles greşit: n-am nimic împotriva modernizării şi... extinderii Bibliotecii Universitare. Mă întreb, însă, dacă poţi clădi ceva efectiv durabil distrugând un lăcaş de care se lega o parte din istoria culturală a Bucureştiului ?!

C.C.: Sala Victoria 174 nu mai poate fi ... negociată?

A. A.: Se pare că ea a fost făgăduită, în chipul cel mai ferm, statului german. Sperăm să avem parte, într-o bună zi, acolo, de o sală perfect pusă la punct, aptă pentru cele mai pretenţioase spectacole. Ni s-a reproşat că de ce am făcut... Cazino. Calculul a fost simplu: câştigarea unor bani necesari renovării, la terminarea contractului. Eu unul sunt hotărât ca, dacă până la urmă tot nu voi găsi înţelegere la forurile din ţară, să mă adresez... guvernului german. Nu vom ceda fără luptă!

C.C.: Este, în opinia dumneavoastră, revista românească într-unul din momentele sale de revigorare? Există speranţa în binele genului?

A. A.: Nu ştiu alţii ce simt, dar eu constat cu mâhnire că de nouă ani încoace Teatrul "Constantin Tănase" este lovit încontinuu. Cu ce-om fi greşit, nu-mi pot imagina. Mai ales că, practic, din 1985, noi suntem singurii care fiinţăm în regim de autofinanţare totală! E greu, dacă nu imposibil, să faci revistă de mare strălucire – cum dorim – fără bani. Este un gen pretenţios, nu se poate face din... cârpeli. Or, ce se întâmplă? Bătrâna Doamnă e aproape... despuiată. Nu prea mai are veşminte pe măsură şi n-ar fi exclus ca într-o bună zi s-o vedem, defilând în pielea goală. Răspunderea pentru această intolerabilă stare de lucruri nu revine numaidecât Ministerului Culturii, ci guvernanţilor. Celor care din 1990 încoace s-au perindat la conducerea ţării. Poate revista nu (mai) este pe gustul lor, de vreme ce le critică proastele obiceiuri; dar publicul este, cert, de partea noastră. Iar el este nu numai singurul judecător care contează, ci, nu în ultimul rând, şi cel care dă banii... N-ar trebui să aibă şi el un cuvânt de spus la împărţirea bugetului ?!

TEATRU DE REVISTĂ

Monografii

Florica ICHIM

Cartea lui Jean Badea *Fantasio 40* ar fi trebuit să apară în 1997 când Teatrul de revista din Constanța împlinea patru decenii de existență. Autorul a izbutit să ne-o înmâneze abia în această toamnă, având însă grijă să o completeze la zi cu stagiunea de spectacole ce s-a încheiat în iunie. Cel care prefațează cartea, adică specialistul în gen Aurel Slăvoiu, afirmă că Jean Badea este "singurul secretar literar ce și-a asumat riscurile alcătuirii unei monografii care acoperă integral patru decenii de existență teatrală a unei instituții" – afirmație contrazisă de volumele ce se alătură în biblioteca oricărui om interesat de teatru și teatre. Nu este important dacă este primul sau singurul, important este că a făcut această monografie, că în ea vom găsi portrete ale celor ce au însemnat ceva pentru viața Teatrului Fantasio, vom putea oricând stabili reperele stagiunii și vedea cine le-a materializat în spectacole, vom putea citi tot ce s-a scris despre spectacole, despre creatorii și interpreții lor, despre edițiile Festivalului Național al Teatrelor de Revistă, pe care teatrul constănțean le-a găzduit. O asemenea monografie este totdeauna necesară ca instrument de lucru și de interes indiscutabil pentru iubitorii genului.

Teatrul "Fantasio" fără muzică, paiete și dans

CARTEA DE TEATRU

Marina CONSTANTINESCU

Întâlnirea cu Grotowski

După zeci de ani, texte fundamentale pentru istoria teatrului apar traduse și în limba română, ca o recuperare a unui timp pus între paranteze. Prea puțini oameni de teatru au avut acces la ele *atunci* sau foarte aproape de momentul tipăririi în Occident. Pentru cei mai mulți, conținutul s-a propagat pe cale orală, nu științifică, iar folclorul a adăugat și a diminuat în alte părți, deformând puțin realitatea cărților. Oricum, știai de existența lor ca o reflectare a fenomenului căruia îi aparțin autorii, erai informat despre conținut, ținând seama de gradul de obiectivitate sau subiectivitate al receptorului și sperai să te întâlnești personal cu textul, față în față, cu creionul în mână, gata pentru a intra în lumea lui.

Pentru unii; această șansă a venit mai devreme. Pentru alții, lucrul s-a produs abia astăzi. Editura UNITEXT publica, în seria „Magister", *Spațiul gol* al lui Peter Brook. La începutul lunii decembrie, alt magistru i s-a adăugat: Jerzy Grotowski și *Spre un teatru sărac*, versiunea românească fiind realizată după ediția franceză Editions L'Age d'Homme SA, Lausanne, 1971, în traducerea lui George Banu și Mirela Nedelcu-Pătureanu, cu o prefață de Peter Brook și o postfață semnată George Banu. Citim această carte la o distanță considerabilă de momentul anilor '60, când ea făcea vâlvă în Occident, când un fenomen major era în plină dezvoltare. Am avut parte de ecouri, în vreme ce oamenii de teatru din alt spațiu puteau fi în apropierea școlii și gândirii lui Grotowski. Citind acum *Spre un teatru sărac* (un titlu superb, cu multe semnificații și conotații), refacem în intimitate o experiență colectivă, atmosfera pe care arta poate să o producă și să o însuflețească, identitatea cu care artiștii au crezut în maestru și invers, pentru a-și oferi răgazul căutării și al autorevelării. Cartea este și teoretică, și practică în același timp, multe dintre textele incluse fiind rezultatul unor ateliere (*work-shop-uri*) conduse de Grotowski la *Școala de artă dramatică* de la Skala (Suedia, 1966) sau la *New York University's School of the Arts* (1967), de exemplu al activității și al cercetărilor desfășurate între anii 1959-1962 la Teatrul Laborator și consemnate de Eugenio Barba (completate apoi de Grotowski și instructorii săi care au condus antrenamentul). Sunt, de asemenea, interviuri, articole, expuneri ce aparțin lui Grotowski însuși sau texte despre două dintre spectacolele sale – *Akropolis* și *Prințul constant* (atenție! în explicațiile ce însoțesc fotografiile din volum s-a strecurat o greșeală. Constant, *Prințul constant*, apare scris cu "C" mare, ca și cum ar fi nume propriu!) – scrise de Ludmik Flaszen, colaborator apropiat a lui Grotowski și consilier literar al Teatrului Laborator. Aceste voci ale naratorului/ naratorilor modifică stilul adresării de la cea eseistică-teoretică la cea deschisă, în mișcare, născută ad-hoc, precum și la cea de tip confesiune. Travaliul unei trupe constituite în jurul unui mentor are foarte multe dimensiuni – de la cele umane, sociale și până la cele estetice. Laboratorul lui Grotowski a însemnat cu adevărat cercetare, amănunt, taină, introspecție, descoperirea relației cu sine și cu celălalt, o autoanaliză meticuloasă a propriului corp și a resurselor, a potențialului existent și programarea celui performant. Felul în care Grotowski gândea și regândea

George Banu, Anca Măniuțiu și Mihai Măniuțiu la lansarea volumului *Spre un teatru sărac* de Jerzy Grotowski

spațiul de joc și aranjarea spectatorilor (vezi schițele) este impresionant. Sigur că cercetarea avea, în primul rând, sub lupă jocul actorului, dar ea nu rămânea suspendată în sine, ci era studiat și efectul asupra publicului, restrâns la număr, după dorința lui Grotowski, ducându-se astfel până la capăt drumul, eficiența.

Urmărești metoda maestrului, îi "auzi" parcă vocea, îi "vezi" gesturile de dirijor, parcurgi mărturiile celorlalți și fotografiile impresionante cu Ryszard Cieslak, "creația maestrului", cum îl numește Peter Brook, încerci câteva dintre exercițiile sale plastice sau pentru voce, chiar dacă nu ești actor. Ce înseamnă toate astea? Doar un pas într-o lume care a luminat cerul artei și nu numai al teatrului. O inițiere, o cunoaștere obligatorie. Nici nu contează dacă ești de acord sau nu. Astăzi, asta nu are nici un fel de importanță. Pentru nimeni. Maestrul a abandonat de mult teatrul, Cieslak a murit. Mister, experiență, dăruire până la abandon, întrebări cu sau fără răspuns, un trecut care devine prezent... „Compromisul epuizează, niciodată intransigența. Aceasta e terapie grotowskiană", scrie în postfață George Banu, un cuvânt final bântuit și el de trecut-prezent (prezent-trecut), de imaginar și de concretul descoperirii lui Grotowski.

Acordați-vă răgazul întâlnirii cu Grotowski și lăsați-vă conduși *spre un teatru sărac*.

P.S. Lansarea acestei cărți-eveniment, pe care o datorăm Editurii UNITEXT și traducătorilor săi, a avut loc în zilele Seminarului Grotowski (4, 5, 6 decembrie 1998), găzduit la Teatrul ACT, în prezența directorului său, criticul de teatru Marian Popescu, a lui George Banu și a lui Mihai Măniuțiu, unul dintre cei care și-au imaginat, ani de zile, lumea lui Grotowski. Au fost prezenți și doi dintre colaboratorii săi apropiați – Ludmik Flaszen și actorul Zygmunt Rolik, precum și foarte mulți tineri... aspiranți.

CARTEA DE TEATRU

Justin CEUCA

Sivia Ghelan

La 50 de ani de teatru

Monografiile dedicate actorilor, adică acele cărți care să prindă și să fixeze ceva din pieritoarea clipă a interpretului de teatru, sunt, în ultimii ani, foarte, foarte rare. Au mai fost editate câteva monografii de teatre (și acestea puține) care dădeau liste de roluri. Am avut bucuria să citim volumul Ludmilei Patlanjoglu despre Clody Bertola. Și cam atât. Justin Ceuca, legat decenii întregi de Teatrul Național din Cluj, a adunat cu râvnă documentația privind cariera strălucită a Silviei Ghelan, "actriță unică", "actrița unei singure iubiri" care se cheamă Naționalul clujean. "Statornicia Silviei Ghelan intră în mitologie", spune autorul, cum intră și multe dintre rolurile pe care le-a dăruit publicului în jumătate de veac de carieră creatoare". Volumul lui Justin Ceuca oferă date biografice, o listă exactă a rolurilor interpretate, o bibliografie și încearcă să stabilească "specificul personalității interpretei", "biografia sa spirituală", elemente despre procesul de creație", caracterizări ale "artei sale" și chiar "tipologia artistică". Informația este bogată și, din cât ne-am dat seama, exactă. Admirația autorului este deplină. Singurul lucru care ni s-a părut a lipsi este simțirea, căldura celui care a fost martor stagiune de stagiune la înfăptuirile marii actrițe care a fost și este Silvia Ghelan.

F.I.

La 50 de ani de teatru

Silvia Ghelan – Vrei să știi ce simt acum, înaintea sărbătoririi mele? Mă rog lui Dumnezeu să-mi pot depăși tulburarea și emoția. Mi-ar fi fost mai ușor dacă jucam... E o seară grea pentru mine. E tot ce pot să spun acum...

Doamne, cât aș vrea să-mi pot stăpâni tulburarea și emoția... Dacă eram pe scenă, așteptând să se ridice cortina, mi-ar fi fost mai ușor. Aș fi uitat că au trecut cincizeci de ani de când am păşit întâia oară pe scena care mi-a fost casă, familie și biserică.

Dumnezeu a fost bun și darnic, m-a învrednicit să am parte de cele mai extraordinare roluri – mi-a dăruit atâtea vieți, câte destine am trăit pe scenă. Cât le-am iubit!... dar drumul cu ele n-a fost ușor; femei care au iubit, femei trădate, femei singure, fără apărare, rătăcind pe un drum greșit, din vina lor sau a altora. Pe acest lung drum, câtă trudă, neodihnă, neliniște, îndoieli și renunțări...

N-am crezut că cineva s-ar apleca cu trudă să scrie o carte despre viața mea trăită pe scenă. O carte scrisă cu respect, sensibilitate și dragoste pentru teatru și actor. Dragă Doru Ceuca, acesta este darul cel mai de preț! E lada mea de zestre, toată averea mea, adunată într-o viață plină cu bucurii, dar și trudă și uneori amar. Pentru mine, teatrul a însemnat CUVÂNT pentru minte și suflet, cu o singură fierbinte dorință: să ajungă la inima publicului. Această carte, scumpă inimii mele, nu putea să apară fără extraordinara dăruire sufletească (și nu numai) a directorului Editurii Sarmis, domnul Dumitru Onaca. Cum să îi mulțumesc? Mărturisindu-i că acest dar n-are egal decât în stima și dragostea publicului pe care l-am simțit aproape și la bine, și la greu.

Avem o nevoie disperată de respect și de dragoste – singurele care ne pot da încredere.

Rep.: – Prietenii dumneavoastră, regizori, actori, critici, au vorbit cu respectul și dragostea de care spuneați că aveți nevoie. Ați fost numită "marea tragediană", "o regină a scenei", "marea doamnă a teatrului românesc"; Silvia Ghelan – "o sărbătoare prin ea însăși", "aureola scenei clujene", "iubire fără sfârșit". Aceste cuvinte v-au făcut să lăcrimați...

Silvia Ghelan – Da... n-am crezut vreodată că voi trăi asemenea clipe. Mă simt răsplătită pentru tot ce am putut da, din sufletul meu, în cincizeci de ani de teatru. Căldura, vorbele bune, aplauzele sunt tot ce adunăm într-o viață de actor. Ultima filă a cărții mi-am scris-o eu, în gând: "Cincizeci de ani am trăit viețile altora și mi-e frică de ziua în care va trebui să o trăiesc numai pe a mea".

Închin această carte publicului clujean.

Vă mulțumesc că ați fost cu mine în seara aceasta. De Sfintele Sărbători, vă doresc Pace în suflet!

Foto Reél

Silvia Ghelan și Marius Bodochi

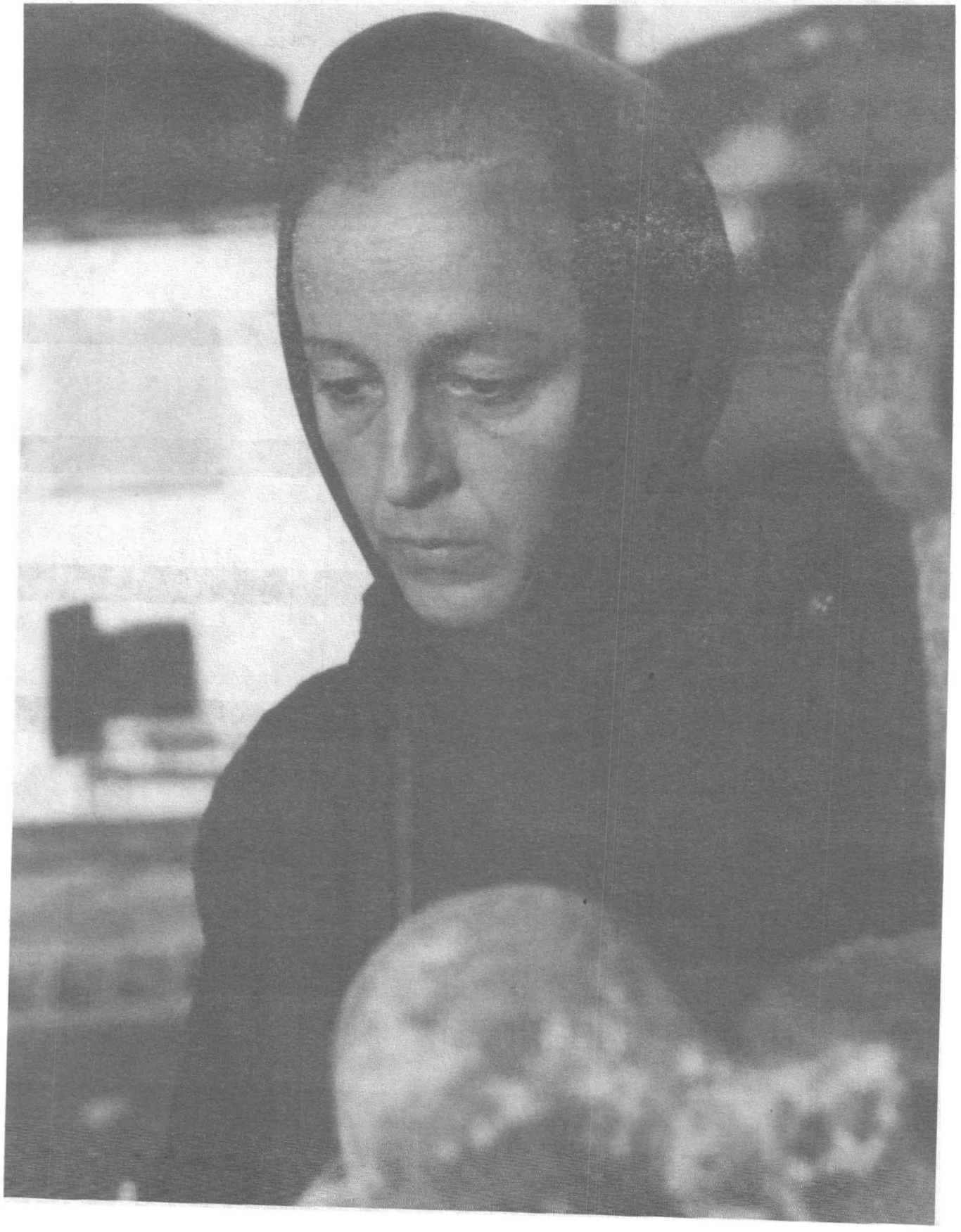
IN MEMORIAM

Cristina DUMITRESCU

Doar printr-o iubire fără leac...

Ni se pare nouă, sau de la o vreme în fiecare an apar mai multe chenare cernite în spațiul (de fapt, colțișorul de spațiu...) pe care gazetele îl (mai) acordă teatrului? Probabil că ni se pare, pentru că într-o lume de unicate, cum este aceea a scenei, o nouă dispariție nu șterge amintirea celorlalte, ci, dimpotrivă, le face povara și mai greu de suportat; sau ni se pare pentru că, pur și simplu, resimțim cu tot mai mare acuitate (propria vârstă?) aceste pierderi.
În numărul ce încheie anul, revista noastră a vrut să aducă un omagiu oamenilor de teatru dispăruți în 1998, dedicând fiecăruia câte un scurt medalion. Iată însă că un prozaic calcul (sigur că în astfel de cazuri aritmetica devine ireverențioasă, dar...) face imposibil acest gest cât se poate de firesc și reușește să-ți dea fiori reci. Ne-au părăsit în acest an optsprezece artiști! Cifra e mare, e foarte mare pentru o comunitate profesională cu atât de puțini membri, fiecare dintre ei necesar, fiecare de neînlocuit. Sunt nume răsunătoare pe această listă și nume cărora, abia după o clipă de ezitare, le asociem un chip; sunt artiști care se apropiau de centenar și alții care abia depășiseră vârsta de 40 de ani. Sunt actori care au jucat până în preziua morții, regizori al căror lucru nu s-a încheiat, ci s-a frânt, ultima premieră având loc postum, alții care se retrăseseră de multă vreme; sunt artiști care și-au consacrat viața unei singure scene și alții a căror carieră s-a desfășurat pe mai multe scene, în mai multe orașe, în mai multe țări. Sunt artiști pe care îi *vedeam* în spectacole și alții – regizori, scenografi, dramaturgi, animatori de teatru – al căror efort creator îl *simțeam* și îl prețuiam fără ca ei să apară pe scenă.
Acum, când ne-au părăsit, se cuvenea ca revista *lor* să le dedice câte un portret în măsură a fixa marca personalității, acele trăsături care dau unicitate artistului, care mărturisesc cât de necesar, imposibil de înlocuit este fiecare dintre ei. Vedetă sau nu. Cum ireverențioasa, vulgara aritmetică despre care aminteam nu ne permite să le destinăm aproape întregul număr, pentru a scrie ce îi *diferenția* pe artiștii dispăruți, ne vom resemna să le transcriem și să notăm, doar într-o frază, ce îi *apropia*. De fapt, nu avem nevoie de o frază, ci de un singur cuvânt și acest cuvânt este *iubire*.
Iubire fără leac pentru o profesie dură, presărată cu clipe de suferință, de îndoială, o profesie în care totul se ia mereu de la capăt, în care parcurgi vieți într-o clipă și uneori îți aștepți *clipa* o viață întreagă, o profesie în care te poți simți – adesea chiar te simți – aproape de Dumnezeu, dar și aruncat în infern, în care urăști din iubire, păcătuiești din religiozitate, te răzvrătești din neliniște și învingi pentru că ți-a fost cu adevărat frică, o profesie în care știința nu face două parale dacă nu e har și harul se pierde dacă nu e știință, o profesie în care nu cred să existe nevroză de suprasolicitare, dar nevroza de subsolicitare există și poate fi pustiitoare...
Cum poate fi suportată o astfel de profesie? Știți dumneavoastră mai bine decât mine: doar printr-o iubire fără leac. Și după cum spune o veche și foarte frumoasă baladă românească, tot ce e născut din iubire, chiar păcat de-ar fi, este iertat.

Dumnezeu să-i ierte și să-i odihnească pe artiștii care ne-au părăsit!



Dumnezeu să-i ierte și să-i odihnească pe artiștii care ne-au părăsit!

Ion Lascăr,

actor, Teatrul Național Vasile Alecsandri Iași, 94 de ani.

Olimpia Eftimiu,

actriță, teatrul "Maria Filotti" Brăila, 88 de ani.

Dumitru Furdui,

actor, mort la Paris, 62 de ani.

Maxim Crișan,

director, 77 de ani.

Andrei Bursaci,

actor, Teatrul „Toma Caragiu", Ploiești, 75 de ani.

Coca Andronescu,

actriță, Teatrul Național București, 66 de ani.

Dinu Manolache,

actor, regizor, profesor, 43 de ani.

Ion Marinescu (Jeannot),

actor, 68 de ani.

Ioana Florescu,

actriță, Teatrul Dramatic Constanța, 73 de ani.

Cristian Tuță,

actor, Teatrul "Al. Davila" Pitești.

Ștefan Haralamb,

dramaturg și editor.

Leopoldina Bălănuță,

actriță, directoare de teatru, 64 de ani.

Tamara Vasilescu,

actriță, Teatrul "Nottara" București.

Telly Barbu,

actriță, Teatrul "Al. Davila" Pitești.

Silviu Stănculescu,

actor, 66 de ani.

Eugenia Buiuk-Marinescu,

scenografă, pictoriță, moartă la Viena, 76 de ani.

Ștefan Niculescu-Cadet,

actor, 88 de ani.

Mihai Maximilian,

scriitor și regizor 66 de ani.

Dumnezeu să-i ierte și să-i odihnească pe artiștii care ne-au părăsit!

1 Ilie Gheorghe în „Timon din Atena“ de Shakespeare

2 Maia Morgenstern la Marsilia

3 Valer Dellakeza în „Timon din Atena“ la 30 de ani de teatru

4 Scenă din „Pescărușul“ de Cehov la Teatrul Mic

5 Silvia Ghelan la 50 de ani de teatru

6 Gheorghe Nuțescu în „Unchiul Vania“ de Cehov

7 Melania Ursu în „Unchiul Vania“ de Cehov

8 Marius Bodochi și Andreea Negulescu în „Becket“ de Anouilh

9 Doina Deleanu în „Visul unei nopți de vară“

10 „Hamlet“ pus în scenă de S. Vasilache la Chișinău

11 Mihai DInu, Liviu Timuș și Afrodita Andone în „Jucăria de vorbe“ după Arghezi

12 Csiky Andras și Kali Andreea în „Livada de vișini“

13 Valer Dellareza în Groparul din „Hamlet“

14 Valeria Seciu, Oana Tudor și Mircea Rusu în „Pelicanul“ de Strinberg

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676